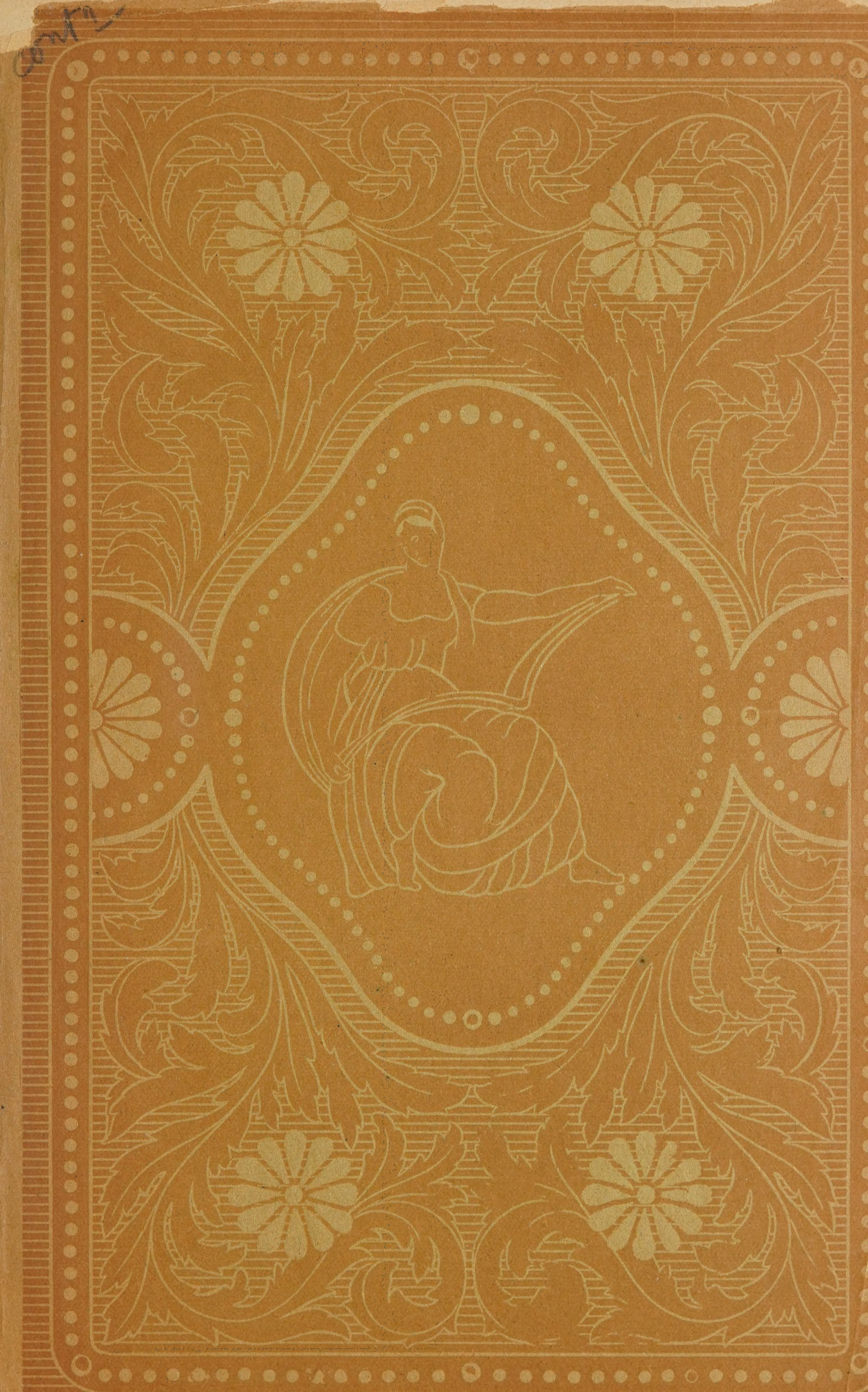
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06454 343 2

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL



CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

Digitized by the Internet Archive
in 2022 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/cancioneromusica00pedr

rt
lus
7869
S735

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

LIBRARY OF THE PEABODY CONSERVATORY OF MUSIC
MUSICAL Library

TOMO SEGUNDO

EDUARDO CASTELLS, IMPRESOR-EDITOR
VALLS : CATALUÑA

171781
26/5/22

M
1779
P44
t.2

BREVE PROEMIO

A LA SEGUNDA PARTE

Conclusiones y dudas

La *Nouvelle Revue*, de París, publicaba no ha mucho (núm. 45 perteneciente al 1.º de marzo de 1914) un substancioso artículo bajo el título de *La Música española contemporánea,* que por tratarse de mí me está vedado extractar o discutir, ora en el fondo de su relato, como en la parte que diría histórica del mismo, aunque no me impida hacerme cargo de sus conclusiones. Tomémoslo desde el punto en que su autor, monsieur Mauricio Touchard, dice, allá en el final de su estudio, «que en vista del mismo podemos concluir que la música de la península ibérica constituye en el arte mundial un principado muy intrépido e independiente. Conciertos recientes han despertado a punto nuestra curiosidad: apresurémonos a satisfacerla plenamente. España nos enseñará algo a todos: a los *dilettantes* y a los *snobs,* ese exotismo y esos finos bocados que excitan nuestra golosina—a los psicólogos un documento sobre el alma de *tras los montes,* que vendrán a corroborar las nuevas y fuertes notaciones que debemos a un Zuloaga, a un Ibáñez, a un Rusiñol—a los devotos amigos de la música ella revelará... un poco de su

belleza, de esa belleza sin frases que desafía la moda, y cuyo *color local* no es más que el revestimiento ocasional, lo mismo que una lengua no es más que la librea fortuita de una idea accesible a la universalidad de los hombres.—Y, en fin» (aquí comienza todo un orden de postulados de los que voy a hacerme cargo), «ella ofrecerá materia para formular una serie de reflexiones como las siguientes:

«¿Cuál es la trascendencia de esta regeneración (de arte) por medio de la canción popular, y cuál es su porvenir?»

Dejemos contestar a su mismo autor, pues, nada hay que objetar a lo que dice: «Rusia, la Escandinavia, los países eslavos nos ofrecen, bien entendido, un espectáculo similar; pero con la diferencia de que ninguna de esas naciones ha tenido, propiamente hablando, pasado musical. Ellas nacen a la vida artística cuando llega su hora, y, salvo ciertas restricciones, por las vías normales que siguieron sus hermanas mayores. El arte español renace, después de haber descrito un círculo cerrado, y vuelve a remontarse, gracias a una singular regresión, a sus orígenes». Muy bien dicho. El arte español se ha remontado regresando, y ha encontrado intacta, virgen de todo desdoblamiento futuro, la primera materia de lo que es suyo, tradicional, por insistencia del saber y sentir de sus cultivadores primitivos.

«¿Esta regresión se generalizará, señalando la caducidad del dogma clásico?»

Creo que sí, si el músico español sabe fundir, exclusiva y absolutamente, el arte nacional y el canto popular, pero convirtiéndolos en substancia propia. Que es lo que en síntesis viene a decir monsieur Touchard. «Bien sabido es que el arte popular, y su derivado el canto gregoriano, se perpetuaron más allá del Renacimiento, hasta el momento en que Italia instaura la monodia harmónica» (en cuya instauración y adivinaciones contribuyeron, quizá, más que nadie, nuestros clavicordistas, nuestros vihuelistas)... «El arte oficial pierde entonces su elevación y repudia, temeroso de derogarla, la vieja canción inspiratriz. Los clásicos alemanes, hachuela en mano, destruyen la maternal frondosidad que cobijó a la Edad Media; y substituyen la belleza lujuriante de las

modalidades gregorianas, por la indigente alternación del mayor y del menor; el coral es el único vestigio que queda de la desterrada canción, y las distinciones de razas y de idiomas se anulan en una impersonalidad deseada e infecunda. El árbol así desmochado renace de súbito, prodigiosamente, de Bach a Wagner... y por una milagrosa supervivencia, la fisonomía ancestral del recién nacido se parece a la del abuelo».

Y expuesta magníficamente bien esta síntesis, pregúntase de nuevo el autor del estudio en cuestión, si ¿el clasicismo no habrá sido más que una crisis de ascetismo, una cura de retención de voluntad entre dos desdoblamientos libres?

Asoman en este punto y hora si no el escepticismo, las dudas, cuando el autor dice, «que, ciertamente, nuestros contemporáneos son muy hábiles en el modo de tratar y ductilizar el *folklore,* pero que sin duda se engaña su sinceridad ante esa superposición de lo pasado que enamora a los artistas—y también a los arqueólogos». El autor olvida lo que antes ha afirmado con tanta lucidez acerca de la inmutabilidad austera del atavismo musical español. Pero ¿es realmente superposición, fusión o compenetración? «Lo que nos gusta de estos anónimos»—añade—«lo que precisamente los diferencia de nosotros, es esa simplicidad, ese candor, esa fe del carbonero, que se diría, propia de los pueblos jóvenes. Dudo mucho que reaparezca en nuestra época esa «prisa trepidante» y de «vida breve» de los aedas aptos para crear esa *música de cochero,* que escandalizaba a los *dilettanti* petersburgueses, selección y jugo de una profusión de contingentes individuales; y en qué medida el Tiempo «*rehusa* este elemento a los productores de hoy dia». Yo no sé que el Tiempo ni las sugestiones de la moda les rehusen nada de este elemento a los productores de hoy, cuando en busca de sinceridad, de candor y de la fe del carbonero ilustrada, corren a buscarla allí donde se halla, en el corazón del pueblo, en la sangre y en el genio de la raza, en la entraña más honda del alma española. Esa selección, ese jugo, ese concontingente profuso intelectual, que ayer nos comunicó un aeda, transfundido hoy, quizá, en un cochero, sí, o mañana

en un... aviador, nos conservarán las «músicas bellas» que desafían a todas las modas habidas y por haber, porque hoy y mañana, y siempre, la Humanidad cantará expresando la belleza que queda dentro y se abre camino para salir afuera. Y no haya miedo de que en estas inocentes tareas de cantar al son en que los nuestros cantaron, hagamos oficio de sepultureros, pues a esto pretende condenarnos el autor, a todos los que cavamos el suelo para desenterrar el «arte, que es Nación», que decía Casellas: y no tema que «ese celo anacrónico sea un fuego de paja», ni que «un Credo renazca de súbito suplantando, en breve plazo, nuestro culto de restauraciones arcaicas»; no tema, tampoco, «que los Moussorgski, los Rimsi-Korsakow, los Sibelius y los... hayan erigido, en fin de cuentas, sea cual fuere «la magnificencia de su homenaje a la Canción popular, una efímera apoteosis, acompañada de gloriosos funerales».

A este último apartado de su estudio, yo le contestaré: que si los Moussorgski, los Rimsi-Korsakow, los Sibelius y los... hemos producido, gracias a la canción popular, «la magnificencia de nuestro homenaje», no sé qué más se le pueda exigir de derecho al tal elemento, si ya ha producido *esto* y... lo *otro* que, no porque lo ignore, no menciona el autor.

Y yo le contestaré además, en nombre de todos los autores que cita, y de los que no cita, que cada cual de nosotros, quienes más quienes menos, hemos dado al elemento *folklore* musical la parte del alma nacional que de derecho le corresponde; pero como el *folklore* no es toda el alma, le faltaba *nuestra lengua,* «no la librea fortuita de una idea accesible a la universalidad de los hombres» sino lo propio de una raza, lo que formó en el cultivo del «arte que es Nación» su técnica, y en ella hemos aprendido (y no en Wagner, como se les ha dado a entender a las gentes del montón); y si hemos coincidido con Wagner es porque él y nosotros todos hemos ido a buscar el progreso y *última palabra* de arte, él en la potente técnica alemana, cada cual de los que hemos producido *esto* y... lo *otro,* en la nuestra; y sea dicho para que lo sepan todos, que alguna de esas téc-

nicas está intacta, y tan virgen, que a través de tres siglos sólo ha recibido el homenaje de amor de un solo y único desdoblamiento artístico.

Y esto no cae, no muere, ni desaparece, porque las modas, y los nuevos credos, y los sistemas de útima hora lo ordenen. Glinka se sostiene en pie, a pesar de aquel falso andamiaje italiano que sostenían en Rusia la aristocracia y las clases elevadas; Weber no cae, ni caerá, mientras ya ha desaparecido aquella brillantez de quincalla de su condiscípulo Meyerbeer; Smetana firme, y en pie; Dvorah, Sibelius, Korsakow, Moussorgski, todos en pie, victoriosos, por la educación nacional de su genio, que ha introducido en el arte y en la historia del arte un caudal de ideas y de bellezas primitivas, verdaderamente nuevas y sorprendentes.

SEGUNDA PARTE

El canto popular en la vida pública

SECCIÓN OCTAVA

Coplas festivas y típicas de costumbres

A) EL MAYO.—*B)* PASACALLE *y recitativo ad libitum.*—*C)* PASACALLE Y MARCHA. *(Alboradas de gaita).*—*D)* RONDAS-ALOBADAS. *(Enrramadas).*—*E)* COPLAS SOLDADESCAS.—*F)* COPLAS *(de romeria y de ciegos romeros).*—*G)* COPLAS *(de ciegos vendedores de romances).*—*H)* COPLAS VARIAS.—*I)* ALALÁS.—*J)* BALADAS.—*K)* CANTIGAS, CODOLADAS, CORRANDAS, GLOSADAS, etc.—*L)* CANCIONES VASCAS.—*M)* VARIAS.

Más Esclarecimientos sobre la copla romanceada

El tipo genuino del lirismo español, el tipo más querido por el pueblo es lo que el mismo pueblo denomina, sintéticamente, la *copla,* la copla romanceada, la cuarteta octosilábica que tiene, generalmente (porque en eso es dueño y árbitro el pueblo), libres el primer y tercer verso, y asonantados o aconsonantados el segundo y el cuarto. Sabido es que sea por casualidad, por la cultura del inventor o porque su origen no sea puramente popular, aunque prontamente asimilada por el pueblo, como un desprendimiento que diríase del romance, se encuentra alguna copla, aunque excepcionalmente, que forma verdadera redondilla. ¿Existió como género en los siglos pasados? Los investigadores no nos han sacado de dudas. No habiendo pruebas convincentes de la existencia

de este género de manifestaciones en que el pueblo puede y sabe traducir de un modo fugaz, breve, condensado, todo lo que sabe y siente, fuerza nos es atenernos para el estudio de esta forma al pueblo que le ha dado el poder de hacerla suya, porque habla y siente como él.

El famoso P. Sarmiento, en sus *Memorias para la Historia de la Poesía española,* escritas en 1745, hallábalas cosa corriente en Portugal, donde «cada pastor es poeta y cada moza de cántaro poetisa», circunstancia que, aunque común a toda España, «es más notoria y frecuente»—añade D. José Pérez Ballesteros—«en Portugal y Galicia» sin olvidar empero a Andalucía, como no la olvido yo al recordar lo que añadía aquel ilustre escritor: «En Galicia» (y Andalucía) «las mujeres no son sólo poetisas sino músicas naturales». Confirma esto D. Manuel Murguia en su *Historia de Galicia:* «No hay acto de la vida vulgar que no tenga sus coplas; las mujeres, principalmente, parecen haber inventado este medio de dar a conocer sus sentimientos».

Todo ese senado regional popular español tendría voz y voto en esa aclamación en loor de la copla, y ahí sería de oir la excelencia entusiasta de cosas que nos contaría la *copra* gallega, la *corranda y folía* catalanas, la *codolada* y *glosada* mallorquinas etc. de esa soberana exaltación del alma española que se manifiesta en esa fusión íntima y concentrada de las dos hermanas, Poesía y Música, siempre unidas por el pueblo.

Manifiéstase la copla en todo, lo mismo en la vida doméstica que en la vida pública. En España hay coplas para todos los actos de la vida, así en los más ordinarios como en los más sentimentales, expresados aquellos humorísticamente, ingeniosamente, burlescamente dentro de una gama inacabable en que no falta un solo matiz, desde lo picaresco hasta lo apayasado: y no se hable de lo que expresa el pueblo cuando le hace hablar el sentimiento. Oidla esa alma múltiple y una del pueblo; asistid a sus reuniones, a sus corros, a sus foliadas, a sus *bailas,* a sus juegos, a sus diversiones generales, y saldréis edificados y entusiasmados del poder y eficacia de esos cuatro versos de la copla y de la

tonada en que estallan como en maravillosa síntesis, abreviada, poemática.

Terminemos reproduciendo una página de oro escrita por el gran *folklorista Demófilo* (Antonio Machado y Alvarez) y dedicada a la copla. «La fantasía almacenó durante el periodo de la niñez caudal bastante para encender el sentimiento individual del joven, como ejercicio, mediante el juego, la memoria y el ingenio los órganos, lo bastante para encontrar en ellos un elemento dócil que responda a las necesidades de su nueva vida. En esta edad los hombres aman, creen e idealizan: en esta edad la canción aparece como espontánea. La *elevación del afecto,* que esto y no otra cosa es, en definitiva, la copla, elevación que corresponde, probablemente por causas nerviosas, a ese estado en que el sentimiento intima hasta el extremo de hacerse música en lo más recóndito del corazón del hombre, antes que los órganos bocales le hagan música para el exterior, produce la copla.

Para saber cantar

decía con profunda intuición mi amigo Luis Montoto,

Basta con saber querer.»

ANOTACIONES

A) EL MAYO

172, 173, 174) La canción de *El Mayo* y todo lo referente a la fiesta de *Las Mayas*, va desapareciendo de las costumbres, si no ha desaparecido del todo. En el *Apéndice general* de la colección de *Cantos Populares Españoles* (tomo V) me dá D. Francisco Rodriguez Marín noticias de esta costumbre, «evidentemente gentílica, y conservada con pertinacia por los niños, fidelísimos depositarios de la tradición». Incluye el texto popular de la canción de *El Mayo;* compara, respectivamente, las estrofas que se refieren a la cabeza, boca, pechos, cintura, ombligo, piernas y rodillas con las descripciones semejantes de *El Cantar de los cantares,* de Salomon; cita lo que Covarrubias dice de *Mayo y*

Maya, que «es una manera de representación que hacen los muchachos y las doncellas, poniendo en un tálamo un niño y una niña, que significan el matrimonio»; y termina dando una bibliografía de obras *folklóricas* que tratan de esta costumbre. Luego, como comprobantes *folklóricos* musicales de *El Mayo,* inserta tres versiones de la melodía popular que traslado aquí. Pertenece al núm. 172) la versión primera, recogida por el mismo colector, en Osuna. Al núm. 173) la versión que le fué comunicada por el docto Sbarbi. Y por fin al núm 174) la tercera versión oída en Sevilla por el señor Rodriguez Marín a una moza de Cartaya (Huelva).

El *Mayo,* según dice Pérez Ballesteros en su *Cancionero popular gallego*, refiriéndose al de esta región, se viste completamente de hinojo, incluso la cara, llevando en la cabeza una corona de flores. En la Coruña empuñaba, hace pocos años, una cruz guarnecida de flores y de hinojo, y el vestido, según queda indicado. Varían los cantos según las poblaciones. La representación o personificación del mes de las flores es de notar que en Galicia sea masculina, cuando en otros puntos de España y aun del Mediodía de Francia sea una *Maya* y no un *Mayo*. Recuerda este colector que, en Santiago, años atrás, el *estribillo* que al caminar repetía el coro de muchachos era este:

Cantarán o Mayo
e mais ben cantado.

Lo repetían cada vez que se paraban a cantar las coplas. El *Mayo* permanecía en pie y doblaba el cuerpo con frecuencia, como quien saluda al compás del canto. El coro no cesaba de andar al rededor, formando un círculo, cuyo centro ocupaba el *Mayo*. Cada vez que éste cantaba una estrofa, los muchachos la coreaban con el estribillo apuntado.

B) PASACALLE INSTRUMENTAL y *recitativo ad libitum*

175) Este pasacalle para dulzaina y tamboril empléase en las fiestas de *Cuart de les Valls* (Valencia). Comunicóselo D. Pascual Escobar al maestro valenciano D. Salvador

Giner, quien al remitírmelo me decía, que al llegar el «donsainer» a la puerta de la Iglesia o a la del Clavario Presidente de la Junta anual de fiestas, toca a solo la especie de *recitativo ad libitum* con que termina la pieza antes de la vuelta *Da capo* hasta el fin. En realidad el Pasacalle, que es vulgar de toda vulgaridad, no tiene nada que ver excepto el *recitativo,* pero acusa lo que serían en un principio esta clase de composiciones, puramente y en su origen españolas, después beneficiadas por el arte. El nombre significaba la tocata que se ejecutaba cuando se iba con alguna música por la calle, y también, la ronda con música instrumental o cantada que pasea las calles antes de empezar una serenata, un baile u otra diversión. Algunos tratadistas sesudos aseguran que el pasacalle tiene algún parecido, en cuanto al movimiento, con la danza intitulada *la chacona,* y que se componía, ordinariamente, sobre un *basso ostinato* con variaciones. Lo mismo afirmaban tales sesudos homes de la *Passacaglia,* que dicen los italianos, y del ritmo de ambas, que era ternario, jónico, acéfalo etc. Pero sabido es que el pueblo maldito el caso que hacia de los tratadistas, empeñado él en sostener y afirmar que *su Pasacalle,* el Pasacalle de su invención, era una tonada en compás binario de elementos binarios, y no como querían aquellos como una tonada binaria de elementos ternarios. Los compositores al hacer de la Pasacalle una obra de arte, los unos se inclinaron a esta forma de combinación, en tanto que los otros se obstinaron, los menos, a permanecer fieles al pueblo, y ese dualismo entre la canción y la danza, sea popular, sea artística, no se concilían, pero el buen *folklorista* ha de empeñarse en señalar las diferencias y significaciones estéticas que puedan o no coexistir entre documentos de un mismo género pero de distinta tendencia. A la simple vista de la *Pasacalle* del número 175) se notará, enseguida, el distinto concepto que se formó el pueblo de esa tonada instrumental, y el que se formaron los autores clásicos que la emplearon artísticamente.

C) PASACALLE VOCAL

o Marcha-Alborada de gaita

176) Copio la melodía de esa Pasacalle, que trae Incenga en el cuaderno de su colección destinado a Galicia. El amigo D. Ramon de Arana me dice que «puede considerarse esta melodía como *marcha-alborada* de gaita, *pasacalle,* si se quiere, que solía ejecutarse tiempo atrás en las procesiones de Santiago». Tenemos pues aquí una tonada, *pasacalle* o *marcha-alborada* para gaita, mejor que para canto. Quizá naciera para canto y gaita, caso frecuente y socorrido entre gaiteros, que aditamentan a voluntad tonadas y canciones. Dejémoslo así, tonada, pasacalle o marcha-alborada para gaita, para canto, o para las dos cosas a la vez.

Pero hay otra cosa más grave en esta tonada. Y es la homologación de la tonalidad de la segunda parte, que me pareció muy rara, rarísima en nuestro *folklore.* Consultado sobre tal rareza mi amigo Arana, díjome: «Yo también como V. no estoy muy conforme con el final en cuestión, pero así vino. Vea V. el apunte de esa marcha o pasacalle tomado por mí, y de cuya autenticidad doy fé». Es una de las tonadas que copia Murguia, en su *Historia,* de la cual la extractaría, sin duda, Incenga. En suma, es la que me remitió mi excelente amigo y lucido *folklorista* Arana; documento rarísimo popular de homologación de tonalidad, de *do mayor* a *do menor.*

D) RONDAS, ALBADAS, ENRAMADAS

177) Ya sabemos que *ronda* es el nombre sinónimo de la *pasacalle* que realizan los mozos rondadores cuando andan dando serenatas por las calles. Aquí tenemos, pues, un canto de esta especie, titulado *La Ronda,* que proviene de Santander. Lo copié de una especie de programa circulado para un concurso musical que había de celebrarse en la capital de la Montaña.

La nota que entonces tomé, decía: «La letra de este cantar es de autor moderno, D. Eusebio Serra, y la melodía forma el tema principal impuesto para el certamen organizado recientemente por el *Orfeón Cantábrico* como premio al autor de una obra coral que se titulará *Escenas montañesas*. Véase lo curioso del caso. La tónica de este tema, tal como se transcribe en el cuadernito de convocatoria, no es la de *fa mayor*. Esta nota es *dominante*, y no han atinado en ello ni el Jurado ni la Junta convocadora. De no armonizarse el tema en el modo cromático oriental por mi adoptado para armonizarlo, forzosa e inevitablemente, pues tiene sus precedentes en España, y aquí en este CANCIONERO hay no pocos, no se explican ni pueden harmonizarse en un tono corriente europeo varias alteraciones de la melodía ni ciertas desinencias del tema que sugieren la harmonización adecuada al consabido modo cromático oriental. ¿Y el Jurado técnico no tenía *ojos* para ver esto?»

178) Esta ramplona *aubada* (alborada) nos manifiesta a lo que ha venido a parar la *Albada*, y también *Alba,* de la época trovadoresca, que era un canto matinal que se ejecutaba al rayar el dia, llamado así en oposición a la *Serena,* que era el canto nocturno. Y ante esa ramplona *aubada*, que recogí de chico en Tortosa, no mentemos para nada, aquellas vigilias o alboradas que, según Gonzalo de Berceo, se cantaban a *contrabadura dos trufanes.*

179) No sé olvidar la tocata de *Albaes* o «Aubades» (alboradas), que me comunicó el Maestro D. Salvador Giner, de Valencia. La describe así: «Canto popular de la vega de Valencia, que se acompaña siempre por la *donsaina* (dulzaina) y el *tabalet (tamboril*). Se canta al rayar el alba. Las estrofas se improvisan en el dialecto del país. Uno de los cantadores canta los dos primeros versos de la estrofa y el otro cantador los dos restantes. Acompaña las voces el *tabalet,* percutiendo suavemente con uno de los dos palillos el aro o borde del instrumento. *La donsaina* sólo interviene en el preludio que diríamos, y en los intermedios que improvisa el *donsainer.*»

180, 181) La enramada, fiesta callejera en la que se

adornan con ramos, cañas y toda clase de ramas de árboles las casas de los vecinos, es instrumental como en el número 180), o vocal, para entonarla en grupo unisonal, como en el núm. 181). Procede la primera, para dulzaina i tamboril, de Segorbe, y la segunda, cantada o berreada en grupo, de Tortosa, donde la oí en mis juveniles tiempos. La letra de ésta, se cantaba en Tortosa tal como aquí se apunta. Hay en el *Romancerillo* de Milá y Fontanals una variante del mismo cantar de enramadas. Me parece que el músico que transcribió la tonada que apunta Milá debió de *civilizar,* sin duda, esa inoportuna modulación al tono relativo menor que resulta impropia. Vide la Variante 181, bis).

E) COPLAS SOLDADESCAS

182, 183, 184, 185) Estos cuatro números señalan otras tantas coplas soldadescas. Procede la primera de Lugo. No recuerdo quien me la comunicó. Probablemente el amigo Arana. Me comunicó la segunda 183) D. Julio Pujol. La recogería, sin duda en Leon o su provincia. Oidas por mi las dos siguientes en Tortosa. Cantábanlas en vísperas de entrar en filas los mozos quintados, y, por cierto, a coro y a grito pelado, fingiendo algunos una alegria que no sentían. La una, la numerada con la cifra 185) a voces sin acompañamiento, y la otra con acompañamiento de dos o tres guitarras. Obsérvese en la copla soldadesca, cifra 184) especialmente en las que como ésta derivan de la jota, que al acabar la voz, sea la copla de jota o, segun el caso, el estribillo, la melodía queda sin resolver la nota de terminación, como si se encargase la resolución al instrumento acompañante, cuando le hay, y sino lo mismo, siempre y cuando la jota o el estribillo terminan en palabra aguda.

F) COPLAS DE ROMERIA Y DE CIEGOS ROMEROS

186) Las romerías son en todas las comarcas, verdaderas fiestas de regodeo en las que el buen pueblo echa una cana al aire. Los romeros de *Cuarte de les Valls,* del reino de Valencia, practican la bromita y hasta la sátira en las coplas que dedican a la Virgen de la Cueva Santa, y a la vez, a las personas y *personajes* de baja estofa del pueblo. Cantan sus coplas de romería a coro unisonal y a duo.

187) Pero en Galicia es donde las coplas o cantos de ciegos de romería forman un grupo folklórico curioso. El que aquí se apunta está aplicado a una copla jocoso-picaresca, género obligado de esa suerte de cantos. Me dice el amigo Arana, que las coplas usadas por los ciegos cuando van de romería, son, generalmente, improvisadas por la consabida *ciega del violín,* la cual canta con voz gangosa (hasta en eso se parecen los gallegos a los bretones), y la acompaña con la pandereta un lazarillo hombre, lazarillo que alterna con la ciega el copleo y discreteo.

188) El *Canto burlesco* de ciego de romería, recogido asimismo por mi amigo D. Ramon de Arana, procede, también, de Galicia.

189) Por el estilo es esta *Copla leonesa de romerías,* recogida que fué para mi colección por D. Julio Pujol Alonso.

G) CANTO DE CIEGO VENDEDOR DE ROMANCES

190) Es lastimoso, de veras, este *Canto de ciego vendedor de romances,* al que aplico una copla también triste, pues, me fué remitido sin letra por mi amigo D. Ramon de Arana, acompañándome la versión primera tal como se la comunicó D. Casto Sempedro, y la versión segunda tal como Arana la entendía, atendiendo al estilo empleado, comunmente, por los ciegos. El acento lastimoso del canto, como he dicho, proviene, no cabe duda, de la indecisión o fluctuación de tonalidad que le dá el *si bemol.* ¿Es un presentimiento popular aceptado, después, por el arte culto?

H) COPLAS VARIAS

191) Una regocijada *Copla estudiantil,* procedente de Santander, que me remite mi insigne amigo P. Nemesio Otaño, S. J. (1)

192) Una *Copla carcelera* que consta de varias estrofas. Procede de Cameros (Castilla la Vieja). La trae Inzenga en el cuaderno correspondiente de su colección de *Cantos populares españoles.* Harmonicé esa joya popular y la introduje en mi Tragi-comedia lírica *La Celestina*, escena V, cuadro segundo (pág. 122 de la partitura) en el relato o descripción que hace del amor la vieja alcahueta ante la cuitada Melibea (fragmento en mayor).

193) Como en España hay coplas para todo, las hay hasta para muchachas casaderas. La señorita malagueña, tantas veces citada en este CANCIONERO, (Trini B.) me comunicó ésta, concerniente a la costumbre que hay en algunos pueblos andaluces referente a que las jóvenes solicitantes creen obligar a San Antonio metiendo en el pozo una estampa suya, costumbre curiosísima corroborada por la copla.

194) *Copla de boda* usada en Santander como me aseguró mi comunicante, D. Anselmo González del Valle.

195) La *Canción de la zambomba* (*La Cansó de sa ximbomba)* es una de las canciones mallorquinas populares más características, conocida en la Puebla (de esta localidad es la que aquí transcribo), Artá, Manacor, Alcudia y otros pueblos de la región N. E. de las islas Baleares. Cántase, especialmente, desde los primeros dias de Carnaval hasta el Miércoles de Ceniza. «Reúnense los jóvenes en comparsas la víspera de San Antonio»—dice Noguera en su *Memoria*—«y recorren las calles del pueblo festejando las tradicionales fogatas que encienden los vecinos frente a los portales de su casa, y al son de la zambomba cantan la mencionada canción».

196) He oído cantar esta *Copla de fiesta taurina* en mis juveniles años. Cuando se cansaba el público de aguardar a

(1) *Vide* APENDICES, número I.

que se abriese la puerta del toril, berreaba esa *quisicosa* que resultaba más estúpida con el adorno de estribillos como el de la muestra.

197, 198) 2 *Coplas de columpio,* muy populares en Andalucía, donde la diversión de columpiarse en una especie de trapecio colocado en la rama de un árbol, se le llama estar en la *bamba,* como reza la letra que acompaña a la primera copla. Comunicadas ambas por la Srta. Trini B.

199, 200) Las *Coplas de corro* o reunión de gentes para divertirse cantando, viendo bailar o jugar, o mientras hacen alguna labor agrícola o de otro género, son abundantísimas. Escojo algunas de varias regiones y entre ellas las más características. Las señaladas con los números expresados, fueron oídas por mi en un corro de mocitas y mocitos ya talladitos, que en cada juego de prendas a que se entregaban, intercalaban una copla por el estilo y alguna más que no valía la pena de copiar, como intermedio a sus variados juegos.

201) Esta *Canción del valle de Langreo* me fué proporcionada por mi ilustrado amigo D. Anselmo González del Valle. No se recomienda el texto, soberanamente vulgar, aunque suceda lo contrario con la música.

202, 203, 204, 204, 205, 206, 207) Todas esas seis canciones proceden del *Romancerillo catalán* de D. Manuel Milá y Fontanals. (Vide el *Indice de las Melodías.* Van rectificadas algunas por inexperiencias del músico que le tocó en suerte al buen Milá).

208, 209) Una *Copla asturiana* de tan insubstancial texto como agraciada música, y una *Copla ovetense,* de melodía afandangada, pero muy sentida, ponen término a esta sección que por abundante no podría cerrarse jamás.

I) ALALAS

ESCLARECIMIENTOS

A este grupo sintético de la *elevación del afecto,* que diría y efectivamente dijo de la copla, con alto y claro vislumbre, Machado y Alvarez, corresponden todas esas mani-

festaciones idénticas pero de diverso nombre que, según las regiones, llama el pueblo *Alalás, Regueifas, Enchoyadas, Baladas, Cantigas, Cantares, Corrandas, Codoladas,* etc. Del *Alalá* ¿no dijo el mismo pueblo, con socarron y a la par tierno estilo:

O cantar d'o galleguiño
e cantar que nunca-acaba:
comenza con *tailalila*
e acaba con *tailala?*

Esa *onomatopeya* que ha dado nombres de *Alalá* a la *elevación de afecto* más íntima, más subjetiva, quizá, de la poesía popular galaica, ¿no es una *neuma* derivada de un fondo tradicional común como el *exarkon* de la poesía popular de la Grecia, como el *Helo Helo!* (nacido sin duda, del grito de *Hylas,* que resonaba por las montañas griegas), como el *Oli, olé, olelé* de las canciones italianas, o como el *Lari, loré* de Portugal, la *neuma* que se pasa sin la palabra para hacerse música sin necesidad de acudir a los órganos bocales, desarrollados o no desarrollados, que no impiden dejar de hacerla?

Así se expresa esa *elevación de afecto* que refleja el *Alalá* sin necesidad de pedir ayuda a la palabra para expresar lo más recóndito del corazón, puesto que le basta al cantar popular expresar lo que siente el corazón y lanzarlo afuera con el arte de lo indefinido, con el arte de las vaguedades, con el arte sin par de la *soidade,* que así calificaría, definitivamente, esa nostalgia, más profunda que todas las nostalgias, si me atreviese a llamar a la música de la *elevación de afecto,* la *morrinha* de las almas poetas.

¿No lo dice, también, el cantor anónimo?

¡O meu cantar, xa non viste!
canto para que non digan
«Alegre, ¿por qu'estás triste?»

Cuando yo vivía en Madrid, desde mi balcón de la calle de San Quintín, ¡cuántas veces le he visto pasar a ese *Alegre,* y cuántas veces le he seguido porque estaba triste, y le oído llorar el lastimero *Alalá* lanzado, sintiendo el corazón, sufriendo lejos de la patria, ganoso de calentarlo, allá en

un rincón de la pradera de la Bombilla! ¿Para que se reunían allí esos *Alegres* mozos y esas *Alegres* mozas en la Mancloa, si no para cantar porque estaban tristes? Jamás he oído entonar (¡parecía una verdadera deploración!), aquel nostálgico *Alalá,* que dice:

Campanas de Bastabales
¡cándo vos oyo tocar
mórroma de soledades!

Uno de aquellos *Alegre* me decía que cerca de Santiago de Compostela, la aludida *triada* se cantaba así:

Campanas de Bogallido
¡cándo vos oyo tocar
revivasem'o sentido (vuélveseme).

Mas llegó el momento de decir que la música de los *Alalás* vístese de la *onomatopeya* en cuestión, de la cual ha tomado su título, a menudo del terceto o triada céltica, vulgarmente llamado *Ruada* o *Cantar de pandeiro,* de la *quadra* tan popular en la poesía de Galicia, la *quadra* que se forma del terceto por la repetición del primer verso o dístico aproximado por el diálogo; vaya como ejemplo del primer caso:

¿Para que me dás o si,
treidora, sendo casada,
para que me dás o si
non che valendo de nada?

he aquí un ejemplo del segundo caso, en que se forma la *quadra* del diálogo en dísticos:

—Cantan os galos e dia,
meu amor, érgue—te e vaite.
—¿Como m'hei d'ir, queridiña,
como m'hei d'ir e deixarte?

Y como último elemento vístese la música del *Alalá* de la copla ordinaria, que por la espontaneidad de estos procesos generales, es la copla tan árabe como celta o germana, y en fin, tan semejante es la cuarteta general española como el *pennill* del país de Gales, la *villotas,* del Friul, o los *rispeti* de la Toscana.

Dice Murguia a propósito de esto: «Los cantares de *Alalá,* son como los castellanos, cuartetas octosílabas; pero desde luego se advierte en la mayor parte de ellas, el

empeño de que se correspondan unas a otras, tal vez porque conservan las huellas de su origen, que son las *regueifas,* en que los que se disputan el premio empiezan su cuarteta con el último verso de la anterior, cosa que sucede igualmente en las luchas que entablan los cantadores».

En cambio Milá y Fontanals dice de los tercetos gallegos: que esta clase de estancias son de versos octosílabos, casi siempre el segundo o aconsonantados el primero y el tercero, y llama la atención acerca de la diferencia que presentan acerca de este punto las demás poesías populares de España y Portugal. Y a esto añade que existen letrillas castellanas y alguna danza catalana en que el tema es un terceto a semejanza del gallego. Además, dicho escritor no halla semejanza entre el terceto gallego y el terceto céltico (que según mi malogrado amigo D. Joaquín Costa *(Poesía pop. española,* pág. 456,) es de origen céltico, aunque es metro por excelencia gallego, que no lo desconocen del todo las demás literaturas de la Península): la semejanza sería completa si el primer verso no presentase disparidad de rima, pues, sabido es que el céltico era monorrimo en los tres versos.

Ya hemos visto con Murguia que los tercetos se prestan muy bien para acompañar el baile llamado *rua* y *ruada* al compás del pandero. A lo citado antes sobre esto, añade Murguia: «El *cantar de pandeiro* es por su parte el que mejor conserva su origen. Se canta, como el nombre lo dice, al son del pandero, y al de *las alegres conchas*, como las llama Ossian...» Describe después la cuarteta gallega, que según su empleo en las fiestas de la vida doméstica, recibe los nombres especiales, además del de *Alalá,* ya citado, los de *Regueifa,* que se canta en los casamientos, *Ani-novo* o *Aguinaldo, Maios, Nadal* y otras formas estróficas similares. La *Regueifa* es la hogaza de un pan y un huevo que se destribuye el dia de boda; y las *Enchoyadas,* que vienen a resultar lo que en Portugal llaman *despiques,* son diálogos de *cantadeiras* de fama, o bien justas o lides de improvisadoras, como las formas ditirámbicas de *Os cinco sentidos,* el *Padre nosso pequeniño,* y la bellísima cantiga *Linda Pastora,* que empieza:

—Mariquita, hermosa,
¿ti que fai ahí?
—Estou gardando o gando,
ben me ves aquí.

«La idea del gran mitógrafo Schuchardt»—decía acertadamente Teófilo Braga—«de que la forma del terceto usado por Dante, en el desenvolvimiento escrito de las literaturas modernas, es «un encadenamiento de ritornellos», justifícase ante el hecho de conservación de un género lírico de estrofas dísticas, relacionándose por el encadenamiento de sus estribillos, porque los estribillos son más dependientes del canto y del ritmo de danza, que de la lengua metrificada.»

ANOTACIONES

Es tan abundante en mi Cancionero la manifestación lírica del *Alalá,* que me veo forzado a aligerar así la manifestación como gran parte de los comentarios que acostumbro a hacer en estas *Anotaciones.* No los suprimiré del todo, bien entendido, pero sólo me detendré en los documentos populares que merezcan algún comentario. Desde luego agrupo en los números siguientes algo digno de anotar: en el 210) el esquema del *Alalá* de tendencia litúrgica de origen: en los números 211, 212, 213, 214), los *Alalás* a los cuales no se aplica texto, sólo la *onomatopeya* establecida y generalizada. Llamo sobre todo la atención del *Alalá* 214), que estimo de lo más superior en hecho de inspiración popular. El *Alalá* del núm. 215) preséntase como muestra de cantos que se modulan con la *onomatopeya* obligada, o con la letra de la cuarteta popular ordinaria. Advertiré de una vez por todas que cuando no medie indicación contraria, que el colector (y mi maestro en el saber popular musical gallego) es mi entrañable amigo D. Ramón de Arana. Aquí le reitero mi agradecimiento profundo.

216) Ya se ha hablado de este nostálgico *Alalá* en los *Esclarecimientos* de esta *Sección.*

216 bis) El señor Feijóo me comunica esta *Variante* del anterior.

217, 218) Los dos *Alalás* más populares de Galicia y

de texto más difundido. Desde que Murguia lo publicó, se lo asimilaron los coleccionistas músicos, Incenga, Marcial del Adalid, especialmente el primero.

219) Díceme Arana sobre este *Alalá,* que su melodía puede considerarse como influída por el *fandango,* importado y aclimatado en Galicia. Hay también en él dejos de los cantos de ciegos.

220 a 231) Una serie de doce *Alalás.* El señalado con el núm. 220) lo dió a conocer Murguia, y lo reprodujeron en sus colecciones Marcial del Adalid e Incenga. El número de este grupo 231) y los dos siguientes 232) y 233) aparecen en compases anormales.

234) La letra de este *Alalá,* es demasiado *fina* y conceptuosa; el *vivo morrendo* no es del pueblo. Ha pasado por aquí un arte erudito.

235) La modulación de este *Alalá*, es impropia del arte popular español. Adivínase la mano de un músico profesional. No sea dicho en son de crítica. Y ¿qué decir si el pueblo la ha aceptado, dándole el *regium exequatur?*

236) En este *Alalá* alternan uno o varios solistas y el Coro, formando éste como una derivación de la *alborada gallega.*

J) BALADAS

Género de música muy empleado antiguamente pero hoy caído en desuso, por lo menos como manifestación artística, a pesar de su supervivencia en la región gallega y, probablemente, en otras partes, como forma de música popular. Tal es la *danza cantada* o la *canción danzada,* como quiere llamarse, en suma, la *Canción bailada* o *Balada.*

No vayamos a buscarla en sus orígenes ni en los antiguos hebreos, ni en otros puntos orientales, ni tampoco entre los griegos. Mencionemos siquiera su cultivo en Italia en donde alcanza gran eflorescencia en Florencia, en tiempos de Lorenzo *il Magnífico.* Célebres poetas y renombrados músicos dictaban textos y música que se cantaban, y bailaban, contemporáneamente, formando cadena los danzantes de am-

bos sexos, y este modo de danzar, como atestigua Boccacio, se llamaba *carola;* danza, finalmente, por el estilo de la *sardana* ampurdanesa, es a saber danza figurada, con pasos a la derecha o a la izquierda, los obligados *balancés* y demás trenzados del caso. Por el estilo de la *Ballata,* más propiamente que la *sardana,* pues, no tiene texto actualmente, aunque lo tuvo en lo antiguo, es nuestra famosa *danza prima* asturiana.

He aquí como describe la *balada,* cantada y bailada, mi insigne amigo Arnaldo Bonaventura en un reciente artículo, *Il Boccacio e la Musica* (*Rivista Musicale Italiana,* Torino, Anno XVI, fasc. 3.º) «Un joven o una jovencita guia la danza *cantando un'aria conparole,* y sobre el ritmo de la danza se combinan los pasos. Muy a menudo al canto del solista o de la solista responden los demás danzantes con ciertos *ritornelli* tradicionales (como en la danza prima las invocaciones al *Senor San Pedro* o a *Maria Magdalena*) «que reaparecen al término de las variadas estrofas o al conconcluirse la canción. De esta particular forma de la canción bailable con *ritornelli* corales, nos da exacta relación Boccacio, al fin de la 2.ª Jornada de su *Decameron,* en donde se lee que después de la obligada cena «como fué del gusto de «la reina», en tanto Emilia guiaba la *caróla,* la siguiente canción de Pampinea, *rispondendo le altre,* fué cantada:

Qual dona canterá s'i'non cant'io
Che son contenta d'ogui mio dessio?» etc.

Como se ve, observa Bonaventura, la canción aquí se forma «de una parte *a solo,* ejecutada por Pampinea, y de una parte *coral* ejecutada por las otras danzatrices que le responden mientras la *caróla* se va tejiendo». Y añade: «Que en la música sacra fuese adoptada esta forma del canto monódico, seguido de responsiones del coro, ya lo había atestiguado Dante distintas veces, y señaladamente en el pasage en el que narra que «un'anima intonó a solo» el «*Te lucis ante terminum,*

«e le altre poi dolcemente e devote
seguitar lei per tutto l'inno intero,

y también allí donde dice que habiendo el Arcangel Gabriel entonado *a solo* el *Ave, Maria, gratia plena.*

«ripose a la divina cantilena
da tutte parte la benta corte
si ch'ogni vista sen fe'piú serena».

Y ved como Boccacio nos dá cuenta de la aplicación de aquella misma forma a la música profana de la misma *balada:* la cual sabemos todos que en lejana época alegró las suntuosas y aristocráticas fiestas que se daban en los estrados de los castillos, de las cortes, y de los palacios de los magnates, mientras más tarde se la asimiló el pueblo, originando, por ejemplo, en España la *Seguidilla* o la *Copla* cantada y bailable (y no cito, ni detallo, porque el *folklore* de la canción cantada y bailable comienza, desde el Bolero hasta la Jota y todas las jotas habidas y por haber); en Italia, la *Monferrina,* el *Trescone,* la *Tarantella* etc. A todo esto valdría la pena de averiguar, si las formas populares de estas canciones bailadas son una derivación del pueblo o una simplificación de la correspondiente forma artística y primitiva; o si *vice-versa* son verdaderamente populares sus orígenes.

En un escrito mio acudí tambien a otra Jornada del *Decámeron* de Boccacio, la quinta, para reforzar mi opinión acerca de lo qué eran las famosas *estampidas,* que el melómano Juan I reclamaba desde Villafranca del Panadés, Monzón, Zaragoza etc. al duque de Borgoña, a Juan de Montra, o al vizconde de Roda, enviándoles emisarios y más emisarios para que sin dilación le enviasen, pues deseaba tenerlo a su servicio, a «Johan dels orguens» encargándole, especialmente, «al dit Johan que aport lo llibre on te *notades* les *estampidas* e les altres obres que sab sobre'l *exaquier*» (instrumento policordo de tañido, por el estilo de la *dulcema* que aparece en la declaración instrumental del famoso archipreste de Hita) «e los orguens». En la cita de referencia de la quinta Jornada de Boccacio se lee: «poiché alcuna *stampita* et una *ballatella* o due furon cantate, alegremente, cuando plugo a la reina, se pusieron a comer, hecho lo cual, ordenadamente, y con alegría, no olvidando el orden establecido de danzar al son de instrumentos y canciones, «trenzaron algunas danzas». Ya habrá sospechado el lector que las *stampite* de Juan I de Aragón, lo mismo que la de Boccacio, colocando adrede, sin

duda, la *ballatella,* una corta *ballada,* eran dos canciones cantadas y bailadas, llamada así la *stampita,* o provenzalescamente *estampida,* del verbo *estampir*, golpear o batir con el pié el suelo, acepción igual a la que tiene en la lengua alemana el verbo *stampfeu*. La *estampida* ha sido cuanto es posible e imposible inventar a la imaginación desorientada de los musicógrafos extranjeros; un modo coreográfico, un procedimiento tipográfico, pedales de órgano, y otros delirios por el estilo. Era, sencilla y originariamente, una danza en la cual acentuábase el tiempo fuerte batiendo con el pié el suelo o el estrado, según donde se bailaba. De su primitiva forma instrumental pasó a la vocal sin perder empero la originaria de asociarse a la danza. Los trovadores nos dejaron curiosos ejemplos de esta danza cantada, y entre estos hay que mencionar y recordar al famoso Rambaldo de Vacqueiras y su célebre *Kalenda Maja*. Como nos informa el autor del *Decámeron,* esta forma musical del arte trovadoresco sobrevive todavía en la Italia del *trecento*, donde ya había entrado, por decirlo así, en el repertorio del mundo elegante italiano del siglo XIV, como piensa justamente Giosué Carducci.

Pero la *estampida* no echó raíces en España, ni en el arte cortesano de la época citada por Carducci, ni menos en el popular. Por lo menos yo no he tenido la suerte de hallar ni siquiera una referencia de *estampidas* ni en la literatura general cortesana española ni en las obras de nuestros vihuelistas, tan abundantes en estas manifestaciones de arte cortesano y popular y principalmente doméstico y social.

Tampoco echó raíces en nuestro suelo la *balada,* por lo menos entre el pueblo, dicho sea musicalmente hablando. Esto pensaba yo. Pero el estudio del *folklore* me obligó a aceptar la supervivencia pura y extrictamente musical. En uno de los documentos de este género que me comunicó mi ilustrado amigo y diligentísimo consejero de *folklore* galaico, D. Ramón de Arana, sorprendióme el título, escrito así: *¿Alalá o Balada?* Esto significaba que él hacía diferencias entre el estilo musical del *Alalá* y el de la *Balada?* No supe verlas entonces, pues, no me interesó averiguarlo. Y al examinar, ahora, para coleccionar y ordenar las restantes que

me remitió, tampoco atino en qué podrán consistir tales diferencias de estilo, que tan mal se dejan adivinar. De la *balada* que he tratado de describir, cantada y danzada, no tienen en el texto nada, absolutamente nada, que tenga relación con lo que entendemos literariamente cuando se trata de este género de composiciones. ¿Serán acaso *baladas* por la pueril vanidad de adopción de un título porque es... fino, romántico, legendario bajo el triple aspecto histórico, literario y musical? Yo no sé ver en la actual *balada* musical gallega más que una copla, más o menos inspirada o vulgar, encuadrada en un precioso marco musical.

ANOTACIONES

237 a 243) En el último párrafo de los anteriores *Esclarecimientos* se habla de las *Baladas* gallegas que me comunicó el amigo Arana. Son las que se agrupan en estos números de orden. (1)

K) CANTIGAS, CODOLADAS, CORRANDAS, GLOSADAS

244, 245 y 246) En Santander y en Asturias, principalmente, se da el nombre de *Cantigas* a lo que entendemos por copla en el resto de España. Son curiosas todas las que aquí inserto, sobre todo las de Asturias, a pesar de sus respectivas letras.

247 y 247 bis) Una tiernísima *Codolada* y una *Variante* de la misma recogidas en Palma de Mallorca por mi buen amigo Noguera, a pesar de que el rimado popular de ambas composiciones no es el habitual ordinario.

248) Corresponde la *Corranda* catalana a la copla ordinaria. Presento solamente una, y ésta sacada de la colección de Bertrán y Bros.

249) La *glosada* mallorquina ofrece aspectos varios: religioso, en cuyo caso se le llama «la canción o la glosada de San Antonio»; profano, como elemento principal de la cos-

(1) Véase por más detalles el Apéndice II o *La Canción danzada.*

tumbre de celebrar la bendición del ganado en que la *glosada* a coro unisonal refiere los sucesos del último año, asi los públicos como los privados. En algunos pueblos de las islas Baleares, como Artá, la tonada a que se adaptan las glosadas es invariablemente la misma.

L) CANCIONES VARIAS

ESCLARECIMIENTOS

Agrupo en esta Sección y bajo el título de «Canciones varias» las que no tienen colocación determinada en ningun grupo. Podrían figurar, sin embargo, en el grupo ideal que podría llamarse de «cantar por cantar», porque nadie como el buen Juan del pueblo sabe que «quien canta sus males espanta», que «música y flores llaman amores», que «de músico, poeta y loco, todos tenemos un poco»... etc.

ANOTACIONES

250 a 257) Van en este grupo ocho canciones varias todas comunicadas por mi ilustre amigo D. Ramón Menéndez Pidal. A consecuencia de un viaje de exploración filológica, realizado para ilustrar con los magnos estudios de índole varia, el *Poema de Mio Cid,* le rogué que, puesto que realizaba el viaje por tierras originarias del viejo romance, me convenciese, contra la opinión errónea y más que errónea, culpablemente perezosa, de algunos músicos profesionales reñidos, como se ve, con estas especulaciones, de que por allí, por tierras de Burgos y limítrofes, no existían ni rastros siquiera, literarios ni musicales, del antiguo romance. El resultado fué como era de esperar, y aquí mismo ya se ha visto, satisfactorio y concluyente. Estos y otros documentos por el estilo pueden confrontarse con los que nos ofrece Salinas en la parte *folklórica* de sus importantísimos *De Musica libri septem,* que son de primera excepción, colocado como estaba el autor en una época más cercana al romance, vivo, literariamente, y entrado en las costumbres, musicalmente. Varios detalles de estas canciones acusan la influencia imborrable

y difusión del antiguo romance en varias regiones, una de las más favorecidas, Asturias.

258 a 263) De la colección impresa y *harmonizada* (!) de *Cantos populares asturianos* de D. José Hurtado, escojo las dos primeras canciones y la variante de una de ellas, y otras cuatro de la colección *Pot-pourrística* para piano, (!) *Todo por Asturias,* de D. Rufino G. Nuevo y Miranda.

264) Proviene, también, de Asturias la melodía de esta tiernísima canción que me comunicó mi buen amigo el P. Otaño. Todo lo que de tiernísimo tiene la melodía desaparece al considerar el marco de insubstancialidad literario que la encuadra.

265, 266) Y antes de llegar a un pequeño grupo de canciones varias, originarias de Cataluña, registremos esta ingenua y picaresca *codolada* de las islas *Baleares,* que me proporcionó mi fiel amigo D. Antonio Noguera, y ese *canto madrileño* cuya melodía extracté de la colección de *Cantos populares españoles,* de D. Lázaro Núñez Robres.

267) Y ahora, del grupo anunciado de canciones originarias de Cataluña ocupa el primer lugar una típica *Cançó de pandero* de la comarca de Urgel, que me envía el distinguido *folklorista* D. Valerio Serrá y Boldú. Me dice «que la melodía de la *Cançó* es igual, *mutatis mutandis*, a la que he oído cantar siempre en estos pueblos del Urgel, donde tan robusta vida tenía un dia la costumbre».

Esta clase de canciones viene a ser el equivalente catalán del *Cantar de pandeiro* gallego, del que he hablado en los *Esclarecimientos sobre el «Alalá»*. El acompañamiento autófono, rudamente agreste, da mucho carácter a este género de canciones. Empléase el pandero cuadrilongo, de doble parche, que tiene pintada en una cara la imagen de la Virgen del Rosario y en la otra un ramo de flores. Custódianlo las mayordomesas de la Virgen, y funciona de pendón colocado sobre una pértiga, y, desmontado, de pandero, que se percute con las manos, como acompañante autófono resonante de sonidos imprecisos de la voz cantante.

268 a 271) Diré de este grupo de cuatro *canciones varias* catalanas, que mi malogrado y querido amigo el ilus-

tre compositor D. Fermín Maria Alvarez me proporcionó; la canción *Les tres pometes*, oída por él en un pueblecillo de la frontera francesa. Es el asunto que en el *Romancerillo* de Milá se titula *Las bodas.* El mismo amigo me facilitó la música de las tres siguientes, tituladas, *El gorrión, El Soldado* y *La Pastora,* y la *Canción amatoria* que figura entre las que aparecen con tonada propia en el *Romancerillo* de Milá.

272, 273, 274) Siguen tres cantos gallegos de diversa índole, todos tres, como ya he dicho de los que no se expresa el nombre del colector, recogidos por el amigo D. Ramón de Arana.

275 a 285) Siguen 11 canciones varias de la provincia de León (Castilla la vieja). La prímera me fué proporcionada por el distinguido compositor D. Jacinto Ruiz Manzares, y las 10 restantes por D. Julio Puyol Alonso.

286) Fué recogida en Potes (Santander) por mi excelente amigo el P. Nemesio Otaño, esa triste despedida montañesa.

287) Y la siguiente y última de este grupo procede de Zamora, frontera de Portugal, que me facilitó para el presente Cancionero, el P. Luis Villalba.

SECCIÓN NOVENA

ESCLARECIMIENTOS

A) IMPRECISIÓN DE SIGNIFICADO *de los términos Danza y Baile.*

B) OPINIONES DE NUESTROS TRATADISTAS.

C) FORMAS POÉTICAS, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.*

D) INSTRUMENTOS POPULARES *actuales acompañantes.*

E) SOLO DE GAITA.

A) IMPRECISION DE SIGNIFICADO *de los términos Danza y Baile.*

Basta hojear algunos diccionarios para notarla. Sea el de la Lengua Castellana.

«Baile: Festejo en que se juntan varias personas para bailar».

Danza: «Número de danzantes que se juntan para bailar *en una función* al son de uno o varios instrumentos.»

Aquí no hay solo imprecisión de significado sino verdadera confusión.

Venga un *Vocabulario de la lingua italiana.*

«*Ballo:* Arte di muovere ordinatamente il corpo con gesti ed attitudini eseguite a passi misurabili e regolati secondo il tempo dell'armonia: (esto conviene al baile y a la danza, y

no sólo al baile): «luogo dove si balla» (esto si que conviene al baile, es decir, al sitio en que se baila.)

«*Danza:* Il ballare con certe regole e modi: la armonia al cui suono si danza».

Abundancia excesiva de palabras y confusión de términos, aunque hay algo acertado, sobre todo *la armonia;* diríase mejor *el ritmo al cui suono* (mejor «*movimiento*») *si danza.*

A ver qué nos dice Littre en su *Dictionnaire français.*

«*Bal:* Assamblee dansante».

Y... ¿nada más?

«*Danse:* Suite de sauts et de pas reglés par una cadence —Maniére de danser —Action de plusieurs persones qui dansent».

B) OPINIONES DE NUESTROS TRATADISTAS *de danza y baile.*

Veamos cómo se explica uno de nuestros más señalados tratadistas de danza, Juan Navarro Esquivel (1), que en 1642 nos dice «que la danza es una imitación de la numerosa harmonia de las esferas»: que «el danzar es... un *descuido cuidadoso*»: y en suma, que las *danzas de cuenta* «son para príncipes y gentes de reputación, y las *danzas de cascabel* para el pueblo, para gente que sale a danzar por la calle». Como se vé ni siquiera se digna definir el buen Esquivel el baile, porque él, el saladísimo autor del *Arte del danzado,* toma las cosas de este arte por todo lo alto, como «la Gramática, la Filosofia y todas las habilidades que los hombres profesan». Claro que así debía de tomar las *filosofias* de la danza «el discípulo del famoso maestro de Antonio de Almenda» y, Esquivel, a su vez, «maestro de danza de la Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Phelipe Quarto el Grande», quien confiesa «no ser danzante de oficio aunque

(1) Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas, compuesto por Juan Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla... impresos en Sevilla por Juan Gómez de Blas, Año de 1642.

practicaba la *doctrina danzaria* como maestro y práctico consumado».

Y después de Esquivel le toca el turno a otro tratadista nuestro, el saladísimo Serafín Estévanez Calderón *(El Solitario),* saladísimo bajo otro concepto, muy distinto de Esquivel, puesto que se trata del autor de una serie de cuadros (1) «que no son caprichos fantasedos»—como dijo el P. Blanco García en las páginas de su *Literatura Española*—«sino reproducciones fidelísimas de la realidad, que andando el tiempo servirán de documentos inapreciables para la historia del pueblo andaluz etc.».

Los títulos de dos capítulos de sus famosas *Escenas andaluzas, Un baile en Triana,* y *Baile al uso y danza antigua,* nos dicen cómo pensaba el gran amigo de Luis González Bravo, de la célebre Madame Viardot, y de lo más granado y sobresaliente de su época. Aparte de la distinción de «*Baile,* sitio donde se baila, y de *Música de Danza o de Baile* cuyo son se utiliza para bailar o danzar», pienso como *el Solitario,* que la característica del baile es el meneo de brazos y los quiebros de la cintura, y la de la danza, los movimientos de los pies, gestos y actitudes, y que ya desde los tiempos de Cervantes se distinguieron por las mismas causas y razones las danzas, propias de la gente grave y señoril, de los bailes del pueblo, por lo general sino desenvueltos, bulliciosos como todo lo que es regodeo y mero placer de saltación más o menos basto.

Y entre otros tratadistas hay que mencionar, poniéndolos al lado de los dos que van citados, a Pablo Minguet e Irol, y al escribano D. Juan Antonio de Iza Zamácola y Ozerin, el famoso *Don Preciso,* desfacedor de agravios danzantes, y sobre todo los infligidos al nacionalismo de la danza y del baile españoles, olvidando con despectivo desprecio crítico a

---

(1) «Escenas Andaluzas, bizarrías de la tierra, alardes de toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios, que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá por diverso son y compás, aunque siempre por lo español y castizo, ha dado a la estampa *el Solitario* (Estévanez Calderón), nuevamente ahora reducidos a un cuerpo y compilación etc.» Madrid, Baltasar González, 1847.

Ferrandiere y entre otros a Boxeraus (catalán, por cierto), tratadistas afrancesados e introductores y preconizadores del bailoteo de *extrangis*.

C) FORMAS POÉTICAS, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.*

Desaparecidas muchas antiguas canciones danzadas, los *rondeles* de que nos habla el Condestable de Castilla, Miguel Lucas de Iranzo, las *estampidas* que el melómano rey de Aragón, Juan I, encargaba le trajese, junto con el libro donde las tenía notadas, «Joan dels orguens»; transformadas en otras canciones danzadas las *baladas, zarabandas, chaconas, olés, escarramanes, tiranas* etc. han buscado refugio popular en otras formas poéticas similares o renovadas que mejor se acomodasen al modo de sentir del pueblo, y de ahí la persistencia poética de la copla romanceada y la de pie quebrado, y aun del terceto, de la seguidilla y del mismo romance encuadrándolos en las formas musicales y bailables, ora renovadas ora reintegradas también en doble persistencia. No nos duela la desaparición de casi todo ese caudal de antiguas canciones danzadas, porque esos trances de persistencia o de reintegración *folklórica* es la condición de todo lo que rechaza, conserva o vuelve a crear el pueblo de generacion en generación. Desechado todo aquel primitivo caudal, los tiempos modernos erigieron nuevo solar y genealogía de la moderna canción bailable, que reside, principalmente, en la bella Andalucía, y desde allí se difunde con más o menos vigor y eficacia por toda España. El tipo de esa genealogía es la antigua *Caña,* de pura prosapia oriental, pero atenuada y a veces bastardeada en el *andalucismo* de hoy, y sus hijos naturales y más o menos legítimos o adulterinos los *polos, medios polos, paños, torvadas* y *serranas* hasta llegar al *fandango,* de quienes brotaron las *granadinas, malagueñas, rondeñas, sevillanas, murcianas,* y otras calificaciones locales, sin olvidar las sentidas *soleares, jaberas, peteneras,* etc. Al solar de la canción bailable andaluza quiere disputarle la primacia, la bravia *jota aragonesa* difundida por

variantes locales, atenuadas y poco típicas; pero es en vano, porque Andalucía lo ha afirmado con una riqueza de gracia, de jocundidad, ingenuidad, alegría, y aun de dolor y pena concentradas en un mero y simplicísimo terceto, que alcanza toda la inefable fuerza creadora de un poema, si abreviado no menos profundo.

De Cataluña desaparecieron los antiguos *Virolais,* las *Balladas dels goyts de Nostra Dona,* los *Divinos,* las estrofas de Pasión de la primitiva *Sardana* etc. que han ido a fundirse en las tocatas de las *cobles* modernas propagadoras de los *Ballets, ball rodó* y otros y otros bailes, característicos de varias localidades de la región. Asturias conserva su típica *Danza prima* y sus características *Giraldillas.* Guardan fidelidad tradicional al *Baile a lo alto*, Castilla la Vieja y Santander. Las canciones danzadas antiguas han ido a parar en las Islas Baleares a las *mateixas,* graciosas imitaciones de la jota mallorquina (una de tantas variantes de la jota aragonesa, que como en Mallorca persisten en cuasi todas las provincias y hasta en el extremo oriental de Cataluña) al *copeo,* al *fandango,* al *bolero* y a todo ese abundante repertorio que conservan los *xeremieros* (tañedores de chirimia) llamándose así los gaiteros, a pesar de la desaparición de aquel famoso instrumento. No hay que decir si los vascos, país amantísimo de la tradición, han conservado sus interesantes danzas, algunas de remoto origen, sus característicos *zortzicos,* su *fandango vascongado,* que no tiene relación alguna con el *fandango* andaluz...

Pero he hablado antes incidentalmente de *cobles* instrumentales, de *xeremieros* y de *gaiteros,* y me toca decir siquiera brevemente, algo del oficio sonoro del instrumento acompañante de la canción danzada del pueblo.

D) INSTRUMENTOS POPULARES *actuales acompañantes.*

Desde luego el pueblo se pasa sin el instrumento cuando no lo tiene, bastándole para acentuar el ritmo de lo que canta y baila, batir palmas, *jaleando,* según la expresion andaluza,

es decir, acentuando por medio de palmadas el ritmo especial bailable, del que resulta una vaga mezcla de sensibilidad y euritmia. Cuando posee instrumentos, malgrado sean autófonos de sonidos indeterminados, le bastan unos simples *palillos,* aquellas gallardas y donosas crúsmatas celebradas por Marcial, los repicantes *triángulos,* los *panderos* o *panderetas,* los *crótalos* o *platillos,* solos o asociados al grupo sonoro organográfico de guitarras, guitarros, guitarrillos tiples y tenores, bandurrias, algún violín, que se entromete en el concierto, o alguna dulzaina o grave gaita, que aguardan a un lado para alternar entre aquel espléndido *señorio* sonoro, y... ¡suenen fino! ¡arranque el baile! ¡echen *rosas* y *falsetas* los tañedores de rumbo, y menudeen *duendes* y más *duendes!,* que tal es el nombre, ciertamente bien gráfico, que se da en el lenguaje técnico peculiar de este arte, a los adornos que embellecen cada una de las notas de la melodía, como glosando las del cantador de la copla o la seguidilla danzada. Es lo que decía el donoso y erudito D. Serafín Estébanez Calderón *(El Solitario)* en la *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana,* en sus memorables *Escenas Andaluzas,* describiendo un baile, y no de *botarga y cascabel* o de *tararira*, de gente fina de su tiempo: «En tanto, cierto agradable bullicio y cierto sonoro estruendo se parecía y oía por todas partes, y era que la *orquesta* se preparaba, y el banquete no estaba lejos: en efecto, al lado de la *vihuela* maestra, se iban colocando otras *guitarras* de menos alcance (excusemos a *El Solitario* la confusión que establece entre *guitarras* y *vihuelas,* que ya no las había en su tiempo, ni *de arco* ni *de péñola,* pues desaparecieron con nuestros famosos vihuelistas del siglo XVI), una *tiorba de teclado* corrido (dudo que hubiese *tiorbas* en su tiempo), dos *bandurrias* y un *discante* de pluma *(bandurria tiple)*, todo punteado y rajado (rasgueado) por manos diestras, diestras e incansables por extremos, mientras dos muchachos manejaban los *platillos,* engendrados con sendas planchas de veloneros etc. ponían la corona instrumental». Olvidando que Estébanez por hacer gala de docto saber, combina más arqueología musical que verdadera descripción de lo que en materia

instrumental, así de tañido y de viento como de instrumentos autófonos había en su tiempo, hagamos notar que fuera de los instrumentos acompañantes modernos populares antes señalados, y algunos más omitidos allí, como el *flaviol* catalán, la *chistua* vasca, las *tenoras* de las *coblas* ampurdanesas etc. el número de todos esos agentes sonoros es muy rebajado si se comparan con los que poseía antiguamente el pueblo, y sino recuérdense los que aparecen en las enumeraciones organográficas instrumentales del Archipreste de Hita, en las viñetas ilustrativas que figuran en el códice de Cantigas del Rey trovador, y en toda la documentación que pudiéramos presentar, y que realmente holgaría aquí, porque al fin y al cabo no era esto a lo que íbamos. En realidad los instrumentos acompañantes que hoy posee el pueblo, si no son tan numerosos y variados como los que poseía antes, en cambio, son más perfectamente sonoros que los antiguos. Y váyase lo uno por lo otro, puesto que tan bien se acomodan a las formas poéticas bailables que actualmente usa el pueblo.

Una sola vez he nombrado de pasada a la gaita, uno de los instrumentos más populares, y como me reclama ese *sach de gemechs,* como se nombra o se nombraba poéticamente, en Cataluña, porque casi ya desapareció del país, ese simpático instrumento, bastará que reproduzca aquí, a continuación, un articulillo intitulado *Solo de gaita* que escribí hace tres años y decía así:

E) SOLO DE GAITA

Lo ha tocado, digo, lo ha escrito mi insigne amigo Ramón de Arana, gran maestro en el dificilísimo arte de templar gaitas cuando las destemplan, especialmente, los musicógrafos mal informados en cuestiones de organografía instrumental, que es el arte de describir y clasificar los agentes sonoros de la música; gran *folklorista,* de quien he aprendido cosas muy recónditas del ser, saber y sentir de su amada región, Galicia, la verde Erin española; escritor brioso, crítico musical de simpático humorismo, especialmente cuando llamándose

Pizzicato coge la férula y, siempre bien documentado, zarandea a los incautos que se ponen al alcance de sus suaves pellizcos.

Oigamos a Arana en el preludio al *Solo de gaita,* y sirva de presentación lo que dice con las finas mieles de su gracioso humorismo:

«Hablar en Galicia de gaitas y gaiteros es tema socorridísimo, de eficacia suma, para sacar a colación resobados tópicos, añoranzas, morriñas y *saudades,* con que espetar al lector inadvertido unas cuantas vulgaridades donde se ventilen rumores de pinos y *carballeiras,* amaneceres y puestas del astro-rey con brumas, nieblas y demás *atrezzo,* cursi ya de remate.

«Pero ahondar, siquiera en el *humus* organográfico, en los orígenes, representaciones y testimonios documentales del archipopular y milenario instrumento; aclarar en lo factible ambiguos vocablos, confusiones de nombres, para la depuración de errores sancionados por la costumbre y el hábito comodísimo de copiar lo escrito por plumas agenas, sin tomarse la pena de compulsarlo; laborar, en fin, de aquel modo, con intención sana y levantado propósito, me parece más plausible que engolfarse en divagaciones sentimentales, alabando indoctamente las excelencias del *punteiro,* del *sol* y del *ronco,* o el arte nonato de no muy cultos y aseados tañedores de *muñeiras* y *alboradas.*»

Basta lo apuntado como presentacion de quien «no se atreve a planear el esbozo de la monografía de la gaita y de su arcaica parentela». No se atreve a planear el esbozo de la monografía en cuestión, y le sale una monografía hecha y derecha, a pesar de la modestía del autor, como a Ovidio le salían versos *magüer* los sermones de su padre.

El concepto etimológico de la palabra *gaita,* simétrica de *gayo,* y de la raiz de todo, *gaudeo, gaudium* y, como es natural, de ahí *gaya, gayoso, gayado,* nada resuelve, y el equívoco de la apelación subsiste llamando *gaita* a todos los derivados del *organistrum,* instrumento de cuerdas que suenan por frotación de una rueda de manubrio, el más celebre de todos *la viola de ruedas* trovadoresca, que en tiempos

de María Antonieta alcanza una postrer restauración de fama para encerrarse en las vitrinas de unos u otros Museos instrumentales, en cuyos catálogos, a título de documentación histórica, se registra con los variadísimos nombres de *rota, sambuca rotata, lyra mendicorum, viola da orbo, ghironda ribecca, stampella, lyra rústica, zampoña, chinfonia,* etc., cuando, después de tañida por la desventurada reina de Francia, torna al fin ¡triste sino! y ¡oh sarcasmo! a las humildes manos de vagabundos y pordioseros con los denigrantes alias de *zarrabete* y... *música ratonera.*

Pero dejemos este y otros equívocos no menos graves de organografía instrumental para volver «a la genuina y *enxebre* gaita de fístulas», común patrimonio, según se afirma, de muchas naciones jaféticas, favorita de las célticas, y como yo mismo aseguré en un Manual de organografía, conocida nada menos que en Asiria, Bibilonia, Persia y Arabia, insiguiendo a los graves varones que afirman esas progenies tan alejadas de nuestros tiempos. Atiénese Arana al aforismo de Milá y Fontanals, a quien sigue ciegamente, a saber, que entre los resabios célticos conservados por los antiguos *callaicos* puede contarse el uso persistente de la gaita (por ejemplo, el pastor celta de los *Mártires* de Chateaubriand, que en la narración de Eudoro aparece sentado sobre una puerta secumana oprimiendo bajo el brazo un pellejo henchido de viento, «cuyos sonidos tenían cierto género de inexplicable dulzura»), que es la *tibia utricularis* de los romanos; la *muse* o *musa* tan nombrada en la lengua de *oc* y de *oil;* la *cornamusa* posterior de los franceses; la *piva* de los italianos, que llaman *pifferari* a los que la tañen; el *corobout* de los armoricanos; el *bagpipe* y el *hornpipe* de los ingleses; *sachpfeife, bockpfeife* y *dudelsack* de los alemanes; el *sach de gemechs* (poética y preciosa calificación organográfica), la *mancha borrega* y también la *cornamusa* de nuestros pueblos catalanes (de los cuales ha desaparecido del todo o poco le falta), que algunas veces llamamos, y no sé por qué, la *noya verda.* Y dicho sea de paso, que para ornar el monumento a Milá y Fontanals por medio de una figura representativa de la poesía o de la canción po-

pular, me pareció altamente adecuado que la tal figura aplicase sus labios a una de las fístulas del *sach de gemechs,* que según parece todavía se conserva su uso en la comarca del Panadés, patria del gran polígrafo catalán, mejor que la *viola de ruedas,* si bien apropiada desconocida ya por completo de nuestro pueblo, y archisuperior a la *bandola* que se quería adoptar contraviniendo inadecuadamente al uso y a la historia regional, puesto que la *bandola* tiene poquísimo que ver con nuestra organografía española en general.

Arana, omite, por obvio, el calificativo de gallega con que en toda España se denomina la gaita, pero examina con acierto las razones del uso persistente del apodo. «Quizás pudieran deducirse,—dice acertadamente,—por la hegemonia de la lírica del idioma gallego, por su preponderancia y difusión en todos los antiguos reinos de la península. Yo,—añade,—en mi humildísima insignificancia, no puedo intentarlo, pero sí divulgar y repetir cien veces que el arte trovadoresco penetró en Galicia antes que en Portugal, Cataluña y Castilla.» Los cancioneros, y sobre todo, las *Cantigas* del ray sabio han revelado mucho de lo que la inducción de Arana presiente, «y con lógica inflexible reafirma el más común de todos los sentidos.» Por esto observa para sus fines que las melodías favoritas de la gaita se acomodan al movimiento del endecasílabo anapéstico (acento en la 4.ª y 7.ª sílabas, y aun ventajoso en la 1.ª), que no sin razón se ha designado alguna vez con el nombre del mismo instrumento (recuérdese lo que Joaquín Costa expone en su *Poesía popular española),* «lo cual no es decir,—como termina Milá,—que no convenga a otros metros, ya anapésticos, ya de diferente movimiento...» A todo esto pregunta Arana, «si el metro de *gaita gallega* o de *muñeira* era rechazado por mal sonante en las *Leys d'amor,* y si no lo mencionan Cascales ni Rengifo, ¿qué importa ante la tradición, jamás interrumpida, que perdura en algunas tonadas populares, en villancicos catalanes y gallegos, casual o intencionadamente, de antiguos trovadores y modernos poetas...?»

Deslindados estos extremos, halla más pruebas elocuentes en las representaciones gráficas o materiales de la gaita,

en códices y monumentos de varias procedencias: en las miniaturas de las *Cantigas,* cuya música, así como las miniaturas mismas, no han sido estudiadas, dada su excepcional importancia; en la iglesia de San Francisco de Orense, en la de Santo Domingo de Ribadavia; en la sillería del coro del Monasterio de Celanova; en una curiosa novela de Santa Catalina de Montefaro, etc.

Después de esto, mi buen Arana «suelta la gaita», es decir, termina su preciosa y bien documentada monografía, su *Solo de gaita,* como él dice, y me atrevo a aconsejarle cuando la reedite, que no deje de recoger la fraseología familiar y la paremiología del instrumento en cuestión, pues realmente resulta picante la inventiva popular cuando para expresar el pescuezo o la cabeza dice «alargar la gaita» (el pescuezo) o «sacar la gaita» (la cabeza). De cosa difícil y engorrosa, piensa el pueblo «que es gaita servir a hombre tan delicado»; de cosa indiferente «ándese la gaita por el lugar»; denota alegría «estar uno de gaita»; desenojar o aquietar a alguien, «templar gaítas». Y si la gaita ha producido unas y otras ingeniosidades populares, no hay que decir las que ha sugerido el gaitero. Entre otras, ésta que me aplico por molesto y pesado: «El gaitero de Bujalance, un maravedi porque empiece, y diez por que acabe.»

ANOTACIONES

288) Acudimos gustosos para describir la *Danza prima* a la *Poesía popular*, colección *folklórica* asturiana importantísima de mi malogrado ilustre amigo D. Juan Menéndez Pidal, quien dice que la palabra *danza* se deriva de un vocablo celta, *dancz,* que significa movimiento acompasado del cuerpo. Añade que D. Joaquín Costa en su *Poesía popular española y mitología y literatura celto-hispanas* (1881), conjetura que *danza prima* ha significado *danza guerrera;* que en «prima» se oculta la raíz *pra* (herir, matar), o esta otra *bhr,* de las cuales se ha derivado el sanscrit *pramatha* (homicidio, carnicería). Pero a esta hipótesis arguye Menéndez Pidal que así como de «danza» no se halla la raíz en latín, *prima* es una voz de pura latinidad y con ella se quiso expresar la remota fecha

de origen. Describe después la manera de danzar que usa el pueblo de Asturias, como ya hemos visto en otra parte (Vol. I del presente CANCIONERO), al hablar de los estribillos religiosos o advocaciones del romance que se cantan y se alternan a cada dos versos (Vide números 41, 42 y 43 de las *Anotaciones)* y, finalmente, no deja de ocuparse de la antigüedad de la *danza prima* que es la *circular* de los griegos, o según dice San Isidoro, en las *Etimologías*, procede de la *chorea*, se compara, comforme la opinión de otras, a la danza *pirrica*, o, según se quiere, ha de verse en la *danza prima* una parodia del ceremonial empleado en el juramento de los Reyes Godos. La opinión más corriente, es que la tal *danza* era un rito del culto celta, muy semejante a la que llamamos hoy *prima,* en la cual supervivencia hay rasgos que acusan la procedencia que se le atribuye, «esa parsimonia y lentitud del contrapás, las sacras evocaciones del *hi ju ju* y otras ya cristianas, la colocación en rueda de los danzadores y la hoy inconsciente práctica de hacer el baile los dias señalados por fiesta religiosa, alrededor de la iglesia, como del ídolo en tiempos anteriores, o en espaciosa *quintana* durante las claras noches de luna».

Pero sea de todo esto lo que quiera, pues, para el presente estudio, aunque es materia importante, no nos interesa grandemente, digamos algo del romance *El galan d'esta villa,* que además de ser el texto cantado de la *danza prima* de que tratamos, es el más divulgado y de mayor extensión que posee Asturias. «Tomando por base—dice Menéndez Pidal—las últimas palabras del verbo con que comienza, llamaron *estavillar* al acto de entonar el romance que comentamos: y por analogía, cuando una persona habla mucho y enlaza unas con otras las conversaciones, se dice vulgarmente en el país: *paez que tá estavillando*». (El *estavillar* asturiano me recuerda el *estabellar* catalán, cuando se dice por ejemplo esta frase: *aquesta criatura m' estabella 'l cap*» frase que he oído pronunciar mil veces a mi madre, y, como se ve, tiene diverso sentido no menos característico si se compara con el asturiano.) Diseminados los diversos trozos del romance por todas las regiones de la provincia, Menéndez

Pidal reconstituyó ese *rompe-cabezas,* logrando ajustar perfectamente unas con otras las caprichosas piezas en que aparece dividido.

Y para terminar esta anotación, vaya el principio del largo romance *El galan d'esta villa:*

¡Ay! un galan d'esta villa,
¡ay! un galan d'esta casa,
¡ay! él por aquí venía,
¡ay! él por aquí llegaba
—¡Ay! diga lo qu'él quería,
¡ay! diga lo qu'él buscaba!
—¡Ay! busco la blanca niña,
¡ay! busco la niña blanca
que tiene voz delgadina,
que tiene la voz delgada:
la que el cabello tejía,
la que el cabello trenzaba... etc.

289) A cada dos versos de la *danza prima* que repiten, exclama el coro una de estas diferentes advocaciones (la presente o las citadas antes) al tenor del asonante. Me facilitó ambos documentos, éste y el anterior, mi malogrado amigo D. Anselmo González del Valle, el presente con la falta de letra que es de notar en el segundo fragmento de la advocación.

290) Estrafalaria letra, sobre todo la del estribillo, que sirve de marco a la preciosa y característica melodía de esta *Giraldilla* (del verbo girar, dar vueltas) baile popular de Asturias y provincias inmediatas, que se ejecuta, comunmente, como danza de vueltas en rueda.

291) Presento una muiñeira, una sola, de Darbo (Cangas), que me fué comunicada por D. Perfecto Feijóo, como cosa curiosa proveniente del gaitero Choqueiro. Decíame Feijóo al recomendarme la tal *muiñeira:* «Los sonidos largos deben adornarse unas veces con trinos y otras con apoyaturas sobre la nota inmediata o la tercera superior».

Adicionemos a lo dicho en otras partes de este Cancionero, que *muiñeiras*, voz derivada de *muiño* (molino), se llaman las melodías especiales conocidas en toda España con el nombre de *gallegadas*. Esta clase de música se aviene con una

clase especial de metros gallegos, y por esto se les aplica aquel nombre. A veces son de doble hemistiquio: otras endecasílabo con acento en la 1.ª, 4.ª y 7.ª sílabas, y llevan con más propiedad el nombre de *endecasílabo* de gaita gallega. A esto añade el *folklorista* gallego D. José Pérez Ballesteros, que «la repetición de palabras y frases enteras, tan común en la poesía popular, se acentúa más en las *muiñeiras*, que en parte se parecen a varias portuguesas de las incluídas en el *cancioneirinho* de Varnhagen, por ejemplo: la *cantiga do amigo* del rey Diniz,

Ai frores ¡ai frores d'o verde pino
se sabedes novas d'o meu amigo
ai frores, ai frores, d'o verde ramo!
se sabedes novas d'o meu amado.

El *villancico muiñeira* catalán, que comienza: «Qué li darem an el noi de la mare» ha de provenir de un original gallego, pues su música, según el señor Milá y Fontanals, es muy semejante a la de «Tanto bailei co-a ama d'o cura».

292, 293) Dos *Bailes a lo alto,* ambos procedentes de León, y ambos publicados en la colección respectiva de Incenga. Empléase también, el *baile a lo alto* en alguna localidad de la provincia de Santander. *Bailes a lo alto* se decía antiguamente a los de cuenta, palatinos, señoriales y estudiados en escuelas especiales de danzado. «El *danzado de cuenta* era para Príncipes y gente de reputación»—dice Juan de Esquivel en sus *Discursos sobre el arte del danzado*—y «la *danza de cascabel* para gente que puede salir a danzar por las calles». El calificativo de *baile a lo alto* ha quedado en León y en la Montaña, quizá también en alguna otra región. Respetemos esta supervivencia siquiera sea solamente la del título, aunque los buenos leoneses lo bailan como el retozo en el cuerpo les da a entender, agarrados, y sea dicho con respeto a las *doctrinas* del citado Esquivel, maestro de danzar de Felipe IV, porque para el tal maestro ya sabemos que el danzado de cuenta era «un descuido cuidadoso».

294) La *Tarara,* es canción baile de ritmo curioso y original, que se usa en Soria. La publicó en su colección el

maestro Incenga, y yo la armonizo de manera algo más cuidada de lo que él acostumbraba.

295) Todas las danzas mallorquinas se bailan con acompañamiento de guitarra al cual se suelen unir tambien guitarros, bandurrias, alguna vez violín, triángulo y castañuelas, sobre todo en las jotas y copeos. Los cantores suelen ser dos que se relevan en el copleo o cantan al unísono o a duo, especialmente en el copeo. El llamado *bolero mallorquín* y el *copeo* señalan los términos de lentitud, el primero (compás de 3/4) moderado, y de animación el segundo, (compás de 3/8). La mujer da la pauta de los movimientos, pasos, vueltas y pequeños saltos que hay que ejecutar, los cuales debe imitar al mismo tiempo, y con simetria, el hombre.

296, 297) Estas dos variantes de la *Jota* pertenecen, *La Alicantina,* a la ribera del Júcar, y la *Jota del carrer* a la vega de Valencia. De *La Alicantina* me escribía el maestro D. Salvador Giner, que era canto muy vulgarizado en la ribera del Júcar para dar serenatas, y que se acompaña con la guitarra, a la cual unen a veces la *octavilla* (guitarra tiple). La letra se usa indistintamente en dialecto valenciano o en lengua castellana. En cuanto a la *Jota del carrer,* muy usada en la vega valentina, se toca generalmente como pasacalle recorriendo las calles del pueblo. Se acompaña con la guitarra asociada a veces con el guitarro. El movimiento de esta variante regional de la *Jota* es sumamente animado y bullicioso. Las estrofas en valenciano o en castellano.

298) Otra variante de *Jota en música de fadrins,* recogida en Los Valles (Castellón de la Plana). Se canta coreada a duo.

299) *Jota tarraconense,* variante oída por mi en una noche fría y ventosa al trasbordar a pié, a consecuencia de no recuerdo que accidente, acaecido en la vía, todos los pasajeros del tren frente a la Riba. La noche era de perros y bien se quejaba el pobre cantador guitarrista *rasserat a la paret* y muerto de frío.

300) *Jota tortosina,* oída también por mi en dias de mi juventud. La acompañaban una pequeña banda de guitarras y guitarrillas tenores y tiples. Esa modulación incompleta al

tono de *re* anunciada por el *sol* becuadro quedaba tan indecisa y tan característica como aparece en el acompañamiento con que la he transcrito.

301, 302) Siguen dos coplas bailables leonesas.

303, 304) Dos *Granadinas* afandangadas, con más decisión la segunda que la primera.

De unas y otras coleccioncitas populares como las de Minguet e Irol y otras sin nombre de autor, y de las más o menos artísticas de Incenga *(Ecos de España),* Ocon *(Cantos españoles),* Lázaro Núñez Robres etc. proceden las tonadas de todas estas coplas bailables que no traen nombre de colector ni de colección especial de referencia, por haber descuidado tomar nota cuando, ya hace muchos años, las copié para utilizarlas como materia de estudio particular sin pensar que llegaría un tiempo en que las publicaría en obra especial como la presente.

Anotaré, además, y de una vez por todas, que no es posible trasladar al piano las formas populares acompañantes de nuestros tañedores de guitarra, no tan solo porque piano y guitarra son instrumentos antitéticos sino porque la fantasía de los tales tañedores, aunque sujeta a la melodía acompañada, es libre, pero que no se deja aprisionar cuando se trata de sujetarla a las leyes rítmicas y gráficas de la notación corriente. Hijas de la improvisación de momento muchas de las formas acompañantes que emplean, y por esto mismo raras veces o casi nunca iguales, el transcriptor queda aturdido e invita al tañedor y al *cantaor* a repetir una copla acompañada o un paso de la misma, y en vez de una repetición escucha nuevos rasgos no sospechados y más sorprendentes que los que acaba de oir. Por eso el transcriptor solo podrá contentarse con un *a peu pres* ante la riqueza y novedad de los ritmos, el sorprendente encadenamiento y entrechoque de acordes, y aquel continuo y típico rasgueado o punteado, mezcla de ese tañido peculiar de la guitarra, que nunca podrá asimilarse completamente el piano ni aún pulsado por un pianista superior.

305 a 309) Del *Fandango* he hablado de paso en la *Anotación* anterior al presentar las *Granadinas* que acaban

de verse; y he de añadir que esta clase de coplas bailables lo mismo que las presentes *Malagueñas,* las *Sevillanas, Rondeñas* y otras piezas por el estilo descienden del tipo genérico *Fandango,* no diferenciándose entre sí más que en el tono, algunas variantes en los acordes, en las formas acompañantes rasgueadas, punteadas o ambas cosas a la vez, o en otros detalles de poca monta casi siempre debidos a la tradición local.

310) Algo más he de decir del fragmento de *Malagueña* que aquí presento con su genuino acompañamiento de guitarra, composición del guitarrista popular Francisco Rodriguez Murciano que publicó el maestro Incenga en una titulada *Colección de aires populares para guitarra* (Madrid, J. Castro y Campo, editor) precedida de una *Advertencia* y una *Biografia* del mentado guitarrista, firmada por el maestro D. Mariano Vazquez, que extracto a continuación, porque en realidad de verdad el guitarrista de que se trata, señala una influencia positiva en la carrera del célebre compositor ruso Miguel Glinka, y en el desarrollo futuro de la nacionalización del arte ruso, que tantas afinidades presenta con una buena parte de las modalidades de origen de nuestra melodía popular, hecho que no ha pasado desapercibido a algún crítico moderno, y en primer lugar me complazco en citar al señor Mauricio Touchard, de quien he comentado un escrito suyo en el breve Proemio que figura al comienzo de este tomo. (1)

F. Rodriguez (el Murciano) nació en Granada en el barrio del Albaicín el año de 1795. A la edad de cinco años ya llamaba la atención de cuantos le oían tocar un guitarrillo de los llamados *tiples*. Desde entonces mucho más que a la lectura y a la escritura que se le enseñaba en la escuela de primeras letras se dedicaba por completo a su instrumento predilecto. Tanto es así que abandonó la escuela para entregarse del todo a su única afición, la guitarra. No quiso tampoco estudiar la música, conservando así toda su vida cierta fantasía, si no salvaje independiente tan llena de fuego como

(1) Véase Apéndice III, *Glinka en Granada.*

de vena inagotable siempre viva y fresca. El célebre compositor ruso Glinka pasó una larga temporada en Granada, y uno de sus encantos de viajero era estarse horas enteras oyendo a nuestro Rodriguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *Rondeñas, Fandangos*, *Jotas aragonesas* etc. que anotaba con cuidosa persistencia el compositor ruso empeñado, además, en traducir al piano los efectos bellísimos cuanto desconocidos que sacaba Rodriguez Murciano de las seis sencillas cuerdas de su instrumento. El empeño de Glinka, cuando no resultaba imposible, era abandonado prontamente, pues como magnetizado se volvía de repente hacia su compañero quedando como extasiado oyendo la guitarra y admirando los sones que arrancaba de las cuerdas. Los más renombrados *cantaores* de toda la Andalucía proclamaban unánimemente que la manera de acompañar las canciones bailables el *murciano*, así le apellidaban no tenía semejante, ni por la riqueza y novedad de los ritmos, ni por el sorprendente encadenamiento de acordes. De carácter modesto nunca hizo valer su talento singular y siempre tañó en guitarra para su propio solaz, o por complacer a sus amigos, que muchos le granjeó su buen carácter y fina gracia andaluza. Pero si el no haberse sujetado a los principios de la música favoreció la espontaneidad de su inspiración, que ninguna regla enfrenaba, en cambio es de lamentar que se perdiesen aquellos rasgos, quizás, como evaporados en el espacio; y aún muchas veces al pedirle, por ejemplo Glinka o algunos amigos del guitarrista que le oían, la repetición de un paso que les había entusiasmado, ni él mismo encontraba la manera de repetirlo, resultando, en cambio otros muchos tan nuevos y sorprendentes como el primero. Murió en Granada en Julio de 1848. Añade el maestro Vazquez al terminar la biografía de Rodriguez Murciano que fué el primero que bajo su dirección se hizo construir una guitarra de siete órdenes, la cual empleaba especialmente para tocar una gran *Rondeña* en mi menor. (1)

---

(1) Véase Apéndice iv en que se habla de una *Gallarda* del poeta cordobés, músico, Góngora.

311, 312, 313) Termina la materia de esta Sección, forzosamente ceñida, por las causas de brevedad alegada una y otra vez, con un pequeño grupo de tres *Soleares*. Son canciones de danza, variantes de las que se han presentado. Llamo la atención sobre las letras de las dos últimas que tienen la importancia de verdadero poema abreviado de contados versos. ¡Cuando al pueblo le ha tocado y herido así, en lo vivo, un sentimiento, se expresa con esa grandilocuencia prodigiosa de sinceridad artística! (1)

(1) Y al pié de esas típicas *Soleares* una breve investigación sobre *Los Cantos Flamencos*. Vide APENDICE V.

ADICIONES

Incluyo en estas *Adiciones* algunas canciones vascas, cuyas traducciones no llegaron a tiempo para colocarlas en las respectivas secciones. Ofrecen una particularidad, que la excelente música de las tales canciones está encuadrada en un texto poético frecuentemente insubstancial o aun peor que esto, y acusa, sin ninguna clase de duda, que a la primitiva música se le aplicó, para conservarla, una letra estrafalaria cualquiera. El hecho no tiene otra explicación. Proceden las melodías de estos cantos de varias colecciones, notoriamente de la muy conocida de D. Antonio Santisteban.

314) La colocada en este número de orden titúlase *Ay an Penaren Aundia*. Aquí va un conato, sólo un conato de traducción: «Ay que pena tan grande para mí, mortal, que acabo de sentir ahora: que otro se ha llevado a mi prometida. De ser esto verdad, yo soy...»

315) *Ainhura,* se titula ésta. La letra dice: «La juventud me hace andar como la golondrina en el aire *(repítese)*. Hasta las noches las paso como si fueran dias. Oh querida, yo siempre hacia tí!»

316) *Chorino a Caivlan:* «El pajarito canta con tristeza, a pesar de tener comida y bebida: desea el campo, porque, porque ...¡cuan hermosa es la libertad!»

317) *Izar Ederra:* «¡Cuan hermosa es la liebre de patitas rojas. Pero no hay que fiar de las estrellas (?) Mi querida misma es como todas: después de darme su palabra, ha vuelto atrás.»

318) *Historia a bat,* intitúlase esta nonada estúpida, indigna de ponerse al servicio de la música. «Un suceso he visto a través del agujero de una ventanita. Su narración es ímposible porque da ganas de reirse.»

319) *Charman garriya.* Iba a suprimirla, porque ya raya en desvergonzada. «Eres arrobadora, bailando tan bien. Me consuela tu noble pecho. Pero tengo una pena muy grande; y es que bailas con todos los que yo no querría— Aunque yo te dije que eres hermosa, como no sabías que soy..., claro es que siendo yo... y llevando... de nada te aprovecharían mis palabras de amor.»

320) *Argia dela diozu:* «Dices que es de dia; todavía no es media noche. Porque ignoraba yo la hora, te ha parecido largo el tiempo. No sientes amor. Ahora te conozco.»

321) *Ondarrabian:* «En Fuenterrabia hay dos bailadores de primera: los conoce Bernarda. Si ellos no la sacan a bailar, la pobre derrama copiosas lágrimas. Uno es Martin, y Pachico el otro; de no verlo, no...»

322) *Mariya, nora zuez.* Es por el estilo de la titulada *Charman garriya* (319). «¿A donde vas, Maria, tan hermosa y arrogante?—A la fuente, Bartolo, si quieres venir— ¿Qué hay en la fuente?—Vinillo blanco. Beberemos los dos todo lo que queramos.»

323) *Pello Josepe:* «Estando Pedro José en la taberna, nació un niño de Larran Pen *(repite).* Cuando llegó a su casa, dicen que dijo...» Por decencia suprimo el resto.

324) *Ondarrabia chiquia:* «Cuando Felipe el Quinto vino de rey a España, Pachico *el pequeño (chiquia),* bailó en Irún: admiró a toda la gente su destreza en el bailar. Alegró a los magnates, Fuenterrabia ama al Rey».

Véase Apéndice iv. El *folklore vasco* no es eso en cuanto a las letras de que se ha dado idea. Para encontrar verdadero *folklore,* véanse los dos artículos de este Apénidce, *Preludios vascos.*

OTRA ADICION

Las dos Canciones de *llaurar* y de *batre,* que se insertan en los dos últimos números de esta *Ejemplificación* se han recogido en dos localidados de la provincia tarraconense por el joven sacerdote D. Higinio Anglés *folklorista* muy despierto y bien informado que en reciente excursión ha hallado una documentación sorprendente, inesperada para los que decretan *urbi et orbi* que ya no hay *folklore* porque así se lo aconseja la infecunda pereza.

CONCLUSIÓN

Doy por terminada la tarea que me impuse. Obligado por apremios de brevedad, vuelven a sus carteras respectivas más de la mitad de los cantos populares que durante muchísimas épocas de mi vida fuí recogiendo, por tal modo que de la selección que por abreviar me ví forzado a hacer, no figuran (sino que pasan otra vez al montón inédito de las carteras), *paños* o *tonás* y *parrandas* murcianas, *muiñeiras* y *alboradas, tocatas de comulgares* (Valencia, Gerona etc.) y *cantos de ultreja,* tocatas de *procesiones* y *corporativas,* danzas (instrumentales sin canto) y danzas, restos de representaciones vulgares, coplas e himnos patrióticos, etc. y otros y otros que deberían figurar como adición a los expuestos, quizá con demasiada abundancia. Pero no importa. La ejemplificación expuesta bastará para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la música instintiva del pueblo. La tradición de lo que se llama clasicismo y la misma tradición cerebral, demasiado abstracta, que adquiere todo arte vuelto por exceso de refinamientos excesivamente consciente ¿no acaba, acaso, por empequeñecerse, a medida que se perfeccionan las formas y los recursos artísticos, levantando una barrera entre el estilo de los compositores y el estilo espontáneo del pueblo? ¿No se ha dicho esto mil veces, y no se ha visto que, despreciando toda suspección, «porque eran suspectas nuestras ideas para el asfixiante ambiente de incultura artística que nos ahogaba» hemos salido a la defensa de nuestro tesoro melódico haciendo que conviviera estrechamente con la mú-

sica-arte, todo lo que habíamos aprendido en el libro de oro de nuestra técnica, ilustrada por siglos y más siglos de concepciones polifónicas de nuestros maestros de otros tiempos? Y para conseguir este ideal ¿no hemos predicado con la persuasión ardiente de la palabra y el ejemplo, tan fogoso y convencido, como patriótico, puro y santo? No me importa que para la vulgarización de cultura haya salido derrotado, si bien he logrado apretujar un poco las filas de los *duecenti,* los *únicos,* y aun mal contados, que en España estamos abonados, perpetuamente, a tomar duchas regeneradoras de la nueva y eterna fuente de Juvencio, siempre renovada para la humanidad sedienta de ideal.

Poco es, pues, aunque bastante, lo que aquí he publicado como producto melódico de la inspiración popular. Empero todavía hice menos en lo tocante a esclarecer los orígenes de nuestro *folklore* musical. Soy de los que creen que ese será el gran misterio que la Divinidad entregará a las disputas de los hombres, pero que Ella se reservará el arcano de ese misterio. Sospecho y casi afirmo con plena convicción, por ejemplo, que entre el *folklore* eslavo y el nuestro hay rasgos comunes: que uno y otro provienen, en gran parte, del Oriente: que ambos han guardado las riquezas modales del pasado, conservándolas el uno con más entereza que el otro, conservando, también, las típicas variedades rítmicas que el clasicismo, aprisionó en estrechas y arbitrarias cuadraturas. Pero que ambos *folklore* son de diferente cualidad, esto ha sido bien y perfectamente bien demostrado. Y además, lo que ya sabemos: «que ha bastado para galvanizar un arte»,—como se ha dicho—«reintegrarlo a su tradición, e infundirle lo que fué su substancia original, la canción popular», y añado yo, enaltecida por la obra de amor del artista amante de su patria.

Si iba a apuntar sucintamente algunas de las faltas en que he incurrido (y procurará evitar el que vengas detrás de mi para aumentar, documentando mejor, este Cancionero) ocuparía gran espacio, tan inútil como inoportuno. Una falta, sin embargo, se me achacará y es que no quise hacer obra de pedagogo, a pesar de que resulta obra de pedagogía ideal,

si se me permite la calificación, creyendo, como creo, que esa suerte de materias son menos enseñables que dirigibles. Y con esto apunto a protestar de las enseñanzas que se dan en nuestros Conservatorios, encaminadas, no a conservar lo que el arte y la tradición han conculcado por su belleza absoluta, sino a obturar los cerebros de la juventud de un fárrago de pretendidas reglas que no tienen nada que ver con las de sentido común que, afortunadamente, son las únicas que existen, las pocas que pueden contarse, y aun sobran, con los dedos de una mano.

Pero cerremos ya esta *Conclusión* y todo el tesoro melódico que contienen los presentes tomos y ya veremos en la Antología resumen de nuestra técnica (si—como creo—la publico un dia) y en la documentación que he publicado, cómo se han fundido estrechamente, y cómo convive, desde tiempos remotos, este tesoro del saber popular con la música-arte; cómo ha cristalizado la obra de nuestra nacionalización musical por el mero hecho de no estar el hombre separado de la tierra, influyendo en el hombre el medio. ¿No decía, por ejemplo, Gracian en su *Oráculo manual* que «participa el agua las calidades buenas o malas de las venas por donde pasa, y el hombre las del clima donde nace?» Y Saavedra Fajardo, en sus *Empresas Políticas,* aun reconociendo la uniformidad que el cosmopoli-tismo y el intercambio pueden poner en los pueblos ¿no confiesa, acaso, que siempre quedan en las naciones unas inclinaciones y cualidades particulares a cada una que, aun en los forasteros, si habitan largo tiempo, se imprimen?

Y, por último ¿no ha dicho Julio Cejador que «lo más popular es lo más nacional: pero lo más personal en un autor dado, es lo más popular y nacional igualmente, porque la raíz más honda de la personalidad de un individuo es la que arranca del alma común del pueblo y nación donde nació?»

Abramos, pues, el libro del tesoro melódico del pueblo; tengámoslo abierto junto al de la técnica tradicional de arte, y contemplemos, extasiados, cómo esa asimilación del tesoro melódico del pueblo, formando algo excepcional y privativo de nuestro genio, se ha fundido con la música-arte, cristalizando la obra de nuestra nacionalidad musical.

APÉNDICES

APENDICE I

El canto popular montañés

A guisa de prólogo acaban de publicarse unos «Comentarios sobre la personalidad artística del P. Nemesio Otaño», motivados por una conferencia acerca del canto popular montañés. Aquí reproduzco algunos fragmentos que creo han de interesar a algún aficionado de nuestra tierra:

«Me mandan que, a guisa de prólogo al escrito que aquí se incluye, hable de la personalidad artística del P. Otaño, y he de confesar lealmente que soy persona sospechosa, puesto que en privado, él, el P. Otaño, me llama su *alter ego,* y con el mismo remoquete afectuoso le proclamo yo. Y aunque nadie sospechará de personas tan sesudas como somos él y yo, que nos hemos confabulado, pongo por caso, para echarnos *coram populo* cuatro lindezas y requiebros, siquiera honestos y permitidos, dados los abusos que en la especialidad del desatentado reclamo se cometen todos los dias y que rayan en descaradas falsedades hipócritas; por todas estas y otras razones, tengo bien sabido que otros, y aún muchos, hablarán por mí (y yo con ellos), que dirán en substancia que esos remoquetes a que antes aludía nos los echamos simplicísimamente en cara porque estamos tocados ambos de las mismas manías, cavilaciones, o chifladuras, si lo quieren ustedes mejor; predicar por el respeto que se debe al arte, cosa seria y muy seria como pocas se dan; extender la benéfica vulgarización que nos reclama, y, entre otras que nos de-

mandan a no pocos cultivadores suyos, predicar con el ejemplo de la obra y a la vez con el de la palabra persuasiva hasta morir al pie del cañón, como buenos artilleros.

»Y ya con ánimo aquietado, vengan unos y otros y hablen por mí de las andanzas artísticas de mi insigne amigo. Escojo una entre varias, porque es una exégesis de su personalidad...

»Pero la personalidad artística de nuestro autor adquiere máximo relieve cuando se piensa que sus andanzas artísticas apuntan más alto, a un verdadero ideal encumbrado. No se trata, no, de un músico, ni siquiera de un gran músico, sino de un *refundidor* de nuestro pasado, de un *refundidor* y *regenerador,* a la vez, que haciendo de la enseñanza del arte obra de amor y fraternidad, desvanece nieblas de errores pasados, descorre y despeja horizontes lejanos por incuria ensombrecidos, y nos muestra aquella vía recta y segura sobre la cual podamos asentar firme nuestra planta para recorrer con el alma en gracia todos los cielos de inspiración de lo nuestro, de lo genuino y propio, de lo tradicional de raza sin mezclas ni aleaciones falsas de exotismos, deslumbrantes, pero engañadores, que nos tuvieron y nos tienen cautivos, como huéspedes en casa propia...

«Poco se ha escrito sobre el canto montañés y sobre la existencia de tal canto, y menos aún sobre la influencia en él de las regiones vecinas. Asturias, León y Vizcaya particularmente. Se cita a Monasterio, que afirmaba ser de origen asturiano los cantos de esta tierra. Pereda habla desdeñosamente de ellos. En cambio Amós de Escalante «ha oido palpitar el alma montañesa en el canto», hallando en él «una suma de revelaciones y memorias y halagos y consejos». Ni Monasterio ni el mismo Pereda entendieron esa lengua musical del pueblo que exige estudios especiales. El conferenciante los determina en estos términos: «Se requiere para »entender esa lengua musical entrar en la filología musical »comparada de los cantos populares; se requieren conoci»mientos históricos nada comunes, para seañalar con alguna »precisión los límites de los diferentes dialectos músico»populares, sus notas especificantes, sus tonalidades carac»terísticas, más aún que los diseños y giro, metódicos, y esto

»dado el caos en que se envuelven los orígenes de la música »popular, y supuestas las diferentes civilizaciones de la so- »ciedad humana y la vaguedad del lenguaje musical, aumen- »tado por su misma universalidad, dadas la expansión de las »ondas sonoras, que no han podido contenerse en los límites »de una región, sino que, como hondas hertzianas, han sal- »vado las distancias con tanta más facilidad cuanto era mayor »y más pujante el sentimiento interno que las animaba; todo »esto contribuye a que sobre el canto popular se hayan for- »mado las más disparatadas hipótesis, y se hayan hecho los »más contradictorios comentarios».

«Sabemos todo esto, sí, y sabemos también, que «el »canto popular, como estas sentencias, refranes y dichos »populares, que en pocas palabras contienen una gran canti- »dad de psicología experimental, ha brotado de un corazón »privilegiado, de un corazón que ha sentido alguna emoción »intensa, capaz de emocionar a otros corazones igualmente »informados. Ese cantor no colectivo sino individual, podrá »ser o no ser artista; ordinariamente, más que artista en la »excepción aristocrática de esta palabra, será un trovador, »un bardo, un cantor popular, que desconoce las sutilezas »del arte, pero tiene un gran poder asimilador y hasta crea- »dor para formar con reminiscencias anteriores o contempo- »ráneas, recogidas en el templo o en el campo o donde »quiera que el arte musical se manifiesta, un nuevo tipo de »canción que él canta en una buena coyuntura para que el »pueblo lo reciba y haga suyo, y le imponga, si lo merece, »el sello de la colectividad de la raza, del ambiente, la ca- »racterística específica de un género determinado por las cir- »cunstancias o por el fin con que esa canción se ha com- »puesto». —

«Sí, sí, sabemos todo esto y quizás algo más, y a pesar de lo que sabemos o pretendemos saber estamos persuadi- dos de que Dios ha entregado esas cuestiones de *folklore* musical a las disputas de los hombres para que inventen nuevas hipótesis y se enardezcan... disputando, divagando y soltando no pocas enormidades como las de Monasterio, Pereda y otros contendientes más o menos ignaros: estamos

persuadidos de todo esto, pero, tambien, que El se reserva el secreto de ese gran misterio de la música, sus vaguedades, imprecisiones y espiritualidades, dado el caos en que se envuelven los «orígenes de la música popular»—como escribe nuestro conferenciante con juicioso desapasionamiento y rigor de sentido común y lógico.

»En suma, que el pueblo no es creador. Pero agradezcamos a la Providencia que nos ha dado un maravilloso asimilador.

»En el trabajo del conferenciante, trabajo ceñido, sí, pero de sólida doctrina, llama la atención sobre algunas viejas novedades, primeramente la derivación salmódica de algunos *picayos* y las *marzas,* que se cantan para celebrar «los primeros desperezos de la tierra del pasado letargo de invierno», y de aquí aquella preciosa ronda de *marzantes,* durante la noche de Navidad, tan admirablemente descrita por Pereda en sus *Escenas montañesas.* Esto no empece para que las tales *marzas* tengan cabida en los aguinaldos que se piden y se dan en otras fiestas populares, Año Nuevo, Reyes, pero sobre todo en el preciosísimo canto los *Mandamientos* que oyó el autor a una buena mujer de Liébana y es, verdaderamente, una admirable composición.

»Nos presenta en esta sección el P. Otaño el primer ejemplo popular-religioso, que fué el primero que recogió, en 1904, de labios del Eminentísimo Cardenal Arzobispo de Valladolid, conservado como un recuerdo de la infancia. El texto es una paráfrasis del *Stabat Mater,* y la tonada, forma, desenvolvimiento melódico y su base tonal acusan orígenes gregorianos como algunas *Cantigas del Rey Sabio.* No menos notables son los cantos a Nuestra Señora del Rosario, al *Poderoso Jesús Nazareno,* etc. Al fin de esta sección cita un fragmento de la epístola dedicatoria al duque de Saboya escrita al frente de la colección polifónica de madrigales publicada en 1885 por el maestro catalán famoso músico *mantañés* de nuestra región, Juan Brudieu, y le suelta el conferenciante esta pullita al autor de *Tipos y Paisajes:* «Lástima que Pereda no conociera esta peregrina opinión de »los pitagóricos, para que excusara a sus paisanos de que

»cantaran tanto, porque sin duda aquí vivimos en la Montaña »y cerca del cielo donde se canta... *sine fine dicentes!*

»Examinadas las cualidades específicas del canto popular montañés, se pregunta si hay en él alguna nota distintiva que lo haga reconocer. Confiesa que está aún al principio de estas investigaciones. Sería temerario fallar el pleito, a pesar de que sospecha que ha de acontecer en esto lo mismo que ocurre en los cantos, en general, de diversas y variadas manifestaciones de carácter étnico, que se dejan reducir a un tipo genérico malgrado diferencias palpables. Piensa que «no »es así, cuando se trata de las últimas diferencias del canto »montañés con su vecino el leonés o el asturiano»; y no habla del vasco, «porque en el *folklore* de esa tierra—dice— »he encontrado hasta ahora muy pocos elementos vascos »dignos de nota, no obstante ser estas regiones colindantes». Y a renglón seguido añade: «El canto montañés, a juzgar »por los datos por mí conocidos, *es,* substancialmente, *el »canto castellano,* el leonés particularmente; *por este lado »vinieron las aguas,* «aunque en ellas se mezclaron algunos »afluentes caudalosos del lado de Asturias. Ese fondo y »*substratum* es, a mis ojos, tan legítimamente castellano, »que sólo los que se paran en la corteza de las cosas pueden »no considerarlo como tal».

»Dan testimonio de ello todos los tratados de nuestros vihuelistas—añadiré yo, adelantando noticias que expongo con más detalles en mi *Cancionero musical popular español,* en curso de publicación,—y el testimonio de mayor excepción, Salinas, en sus *De Musica libri septem,* que es fuente caudalosa de confrontación y comprobación fidedigna. No quiero privar a mis lectores del párrafo que cierra esa valiente y sólida observación folklórica, del escrito que comento: «Porque, en efecto, las desinencias cadenciales montañesas, »son algo más flexibles que las castellanas; domina, por »decirlo así, en ellas, el color rubio sobre el moreno; el sen- »timiento aparece más jugoso, aunque no siempre sea más »hondo. Estos son, por otra parte, rasgos que en el canto »montañés y asturiano, muchas veces se mezclan aunque no »se combinan. La proximidad de las afluencias étnicas y

»sociales hace siempre imposible todo delicado análisis, que »por otra parte no es necesario, porque aquí, como en otras »*prefiero sentir el canto montañés que saber definirlo,* y un »sentimiento bien cultivado, guiado por la razón, es, en estas »cosas, la mejor guarda del tesoro popular del país, como »el sentimiento materno natural es la mejor defensa del hijo »de sus entrañas».

«Y como exemplificación de esta segunda parte de su conferencia, transcribe varios interesantísimos cantos que, forzosamente y obligado a abreviar, citaré, pero huyendo del comentario. Ved los títulos de estos cantos: *María, si vas al prado; Ya no va la niña a la fuente; La ví llorando* (llena de ternura melancólica y... de triste enardecimiento) y «el »gigantesco modelo de expresión íntima y cordial» como llama a ese pequeño poema, que se titula simplemente: *Dónde vas, amor mío!*

APENDICE II

Tema alegre

Tiene afinidades más o menos indirectas con el tema que se acaba de exponer, lo que escribí años atrás con el título de *Tema alegre* y es esto lo que traslado a continuación.

«La proximidad de las fiestas de la Pilarica, en que no faltarán *coplicas,* rondallas, y lo que ahora se ha dado en llamar «la Fiesta de la Jota», aquella Jota que, según reza el cantar,

se llama Jota,
Porque la inventó Aben-Jot
Cuando de Valencia vino
Desterrado p'Aragón,

dá actualidad a la siguiente carta que recibí no há muchos dias:

«Muy señor nuestro: nos dirijimos a usted en consulta de una cuestión que, desde la esfera de acción en que se agita ninguna trascendencia tiene, pero que nos sería grato dilucidar, siquiera sea para quitar moños a los que indebidamente se cuelgan tales apéndices. Es el caso, y a ello vamos, que un señor alemán que aquí reside (un pueblo de la provincia de Tarragona, lindante con Caspe) llevado, sin duda, de elogiar todo cuanto procede de su país, lo que es digno de loa y debería servirnos de ejemplo a los españoles, que hacemos todo lo contrario, venga o no a cuento, pretende que la jota aragonesa es música debida a un alemán (?) que en lejanos tiempos residió en España, y así lo reconoce una obra de todo crédito publicada en Alemania. Faltos nosotros, en

absoluto, todos los firmantes de la presente misiva, de conocimientos para afirmar o negar si la jota debe su origen a un alemán, nos limitamos a objetar que nos parece improbable que un extranjero, y máxime de sentimientos tan opuestos como los existentes entre un habitante del Norte y otro del Sur, pudiera asimilarse hasta tal punto, el sentir del pueblo aragonés y, lo que es más, que lo acertase a traducir en notas. Más probable parece que el tal alemán, recogiendo de labios del pueblo su canto especial, lo harmonizase mejor, pulimentándolo, esto es, haciendo desaparecer las impurezas harmónicas de que adolecería la forma acompañante tosca popular; mas no que idease lo que parece que constituye parte esencial de la región.

«Y nada más. Se trata, si usted quiere, y como ya dijimos, de una cuestión pueril, que no merece la pena de fijar su atención; pero fiados en su amabilidad, muy honroso nos será si merecemos unas pocas líneas de usted», etc.

A este paso honroso de amor nacional, volviendo por los fueros de la jota, contesté:

«Señores míos: Digan ustedes a ese señor alemán que me cite la «obra de todo crédito publicada en Alemania» en la cual se afirma que la *jota aragonesa* es música debida a un alemán y, entonces, si me convence, creeré, pero como Santo Tomás y aun con todas las reticencias y reservas mentales que usaba, para casos tan apurados como éste, D. Pascual Madoz. La jota es uno de los cantos de danza que se han formado por conglomeración, como las capas geológicas. Ha debido de existir y persistir un tipo de música destinado a la copla, y la antigüedad de ese tipo, digan lo que digan los empeñados en esas búsquedas de orígenes remotos, siempre expuestas al ridículo, no remonta más allá de la invención de la cuarteta, que se llamó copla como a otras combinaciones de versos. La tonada primitiva de esa copla, modificada en cada localidad por influencias de medio y de raza, debió de encuadrarse en *ritornelli,* puramente acompañantes, ejecutados por guitarras, o por instrumentos cantantes cuando se pudo echar mano de ellos. Uno de esos *ritornelli,* el de inicio de la jota, que todos conocemos, es el que

ha persistido y ha obtenido, incrustándose, por decirlo así, en la copla, más popularidad. ¿Por qué? Vayan ustedes a averiguarlo. Lo que sí es cierto que el *ritornello* inicial de la jota no acusa una antigüedad que merezca el nombre de tal, sino el de una modernidad que apenas si puede remontarse a un siglo. Recuérdese que hablo del *ritornello* y no de la copla. Resulta de esta inmixtión de la copla y del *ritornello* y variantes conocidas, y obligadas por la costumbre de la audición, un contrasentido verdaderamente raro: que la copla de algunas comarcas es antigua, y aun antiquísima por sus modalides y giros melódicos, en tanto que el *ritornello* inicial y y las variantes, de factura y procedimientos melódicos distintos, son pura y relativamente modernos.

»Más grave que atribuir la jota a un alemán resulta afirmar, como afirma el *guasón* autor de esa otra copla, que

Desde la villa del Turia
A la villa del Jalón,
Vino cantando la Jota
el desterrado Aben-Jot;

o el de estotra, que

La Jota *nació* morisca
y *después* se hizo cristiana,
y cristiana ha de morir
la Jota bilbilitana.

»Y más grave, todavía, asegurar, como lo hace un literatuelo de las Islas Canarias (porque D. Braulio Foz, en su «Vida de Pedro Saputo» dijo, que primeramente se llamó «El Canario» [danza tética ternaria anfigua] dicha jota), que proviene de un primitivo canto *guanche* de aquellas islas, así la danza titulada *Canario* como la Jota. La cuestión se resolvería presentándonos el tipo del canto *guanche* primitivo, pero el tipo no parece, y el literato busca-orígenes puede aguardar sentado mientras averigua, también, de dónde le viene el título de *Canario* a la tal danza.

»Sospechando un aficionado a etimologías que la voz *Jot,* si no existe como nombre propio en los diccionarios áraboclásicos, pudiera hallarse en los arábigo españoles, averiguó esto: que en el dialecto vulgar marroquí las palabras Xathahh,

Xatheh y Xathah significan, respectivamente, danza, danza cantada o la persona que siempre está en movimiento, por lo cual se aplica a *molino,* según unos, y significa en Marruecos danzante y danzador o bailador, según el P. Alcalá; que todo esto, según el aficionado a etimologías arábigo-españolas dá luz suficiente sobre el orígen de la voz *Jota,* y más aún si se añade a aquellas palabras el diminutivo, pues, quitado el elemento sibilante de la primera letra radical, queda la palabra *Jotaij.*

«Yo, amigos míos, no entiendo nada de todas esas *araberías* de etimologías. Ustedes quédense para su uso y gobierno cuanto les venga en gusto, salvo la exclusión decididamente descartada, del alemán *inventor* de la Jota, y del Aben-Jot de las coplas de marras.

«Para que los busca-orígenes no nos amarguen con sus investigacíones al *quid propium* de vehemencia, sensibilidad, sencillez y rudeza de la Jota, afinen guitarros y *trimples; arremojen* gargantas y entone cualquier *Royo del Rabal* una de esas coplas que, según la frase de Cervantes, «hacen brincar las almas y retozar de rísa, causan desasosiego en los cuerpos y ponen azogue en todos los sentidos», y vivan la Pilarica, la Jota y el pueblo de Aragón. »

APÉNDICE III

Glinka en Granada

Era de esperar que el genio musical innato de los rusos estallaría de repente, cuando adquiriese el medio de expresar en formas ricas y libres todo lo que prometía su raza virgen, exenta de rutina, capaz, y hasta digna de poseer un porvenir. De ese genio estalló golpe innombrable de obras maestras, tal que la historia entera del arte no nos ofrece ejemplo igual.

El momento era oportuno. El arte musical del Occidente temporalmente fatigado por los siglos de perpetuidad productora: maduro ya en Alemania para producir el movimiento post-clásico que dura todavía: perdido en Francia en las nonadas vacías del oficio, en la búsqueda estéril del éxito, aguardando que el esfuerzo de un innovador produjese frutos, y naciesen maestros de brioso fuste: perdido en la Italia de la musiquita para que el cantante luciera sus gorgoritos vocales: amodorrado el de España, preocupado tan sólo en comentar estúpidamente los derroches del *bel canto* que le daba hechos su hermana proveyéndola de cantores-fenómenos... Llegó, entonces Rusia, trasfundiendo savia joven, subsistencia de la inculta musa de las estepas, un poco ruda, feroz quizá, pero robusta, llena de vida y rica de pujanzas indómitas largo tiempo contenidas. Habíase adiestrado en los destellos libres de una juventud nueva, la juventud de aquellas adivinaciones, todavía mal comprendidas, de los Weber,

los Chopin y los Liszt: había estudiado en todas las producciones del arte musical del Occidente, y dueños ya los rusos de todos los medios de expresión adecuados, pueden expresar todo su genio propio y vigorizar el libre curso de su instinto creador, dándose entonces un singular recomenzamiento del cual se compone, como se nos ha dicho, la historia entera del arte.

La revelación fué súbita y el choque rudísimo. En 1832, hallábase Miguel Iwanowitch Glinka en Berlín, y no faltó a una sola representación de la obra maestra de Weber. ¡Cómo se enciende su alma escuchando aquella prodigiosa escena de la fundición de las balas! Después permanece dos años en Madrid, Granada y Sevilla. ¿Qué busca allí, deambulando solitario por el barrio del Avapiés o por la calle de las Sierpes? Lo mismo que busca en el Albayzín de Granada siguiendo extasiado los tañidos que arranca de la guitarra Francisco Rodriguez Murciano, famoso guitarrista, artista popular independiente, de imaginación musical tan llena de fuego como de vena inagotable, siempre viva y fresca. Glinka le asediaba, y simpatizaron pronto. Uno de los encantos del gran compositor ruso era estarse horas enteras oyendo a Rodriguez Murciano improvisar variantes a los acompañamientos de *Rondeñas, Fandangos, Jotas aragonesas,* etc.; que anotaba con cuidadosa persistencia, empeñado en traducirlos al piano o a la orquesta. ¡Sonreirá burlonamente cualquier aficionado a la violeta pensando que el jefe reconocido de la escuela musical rusa *perdía* su tiempo anotando coplas y tañidos de un vulgar y pedreste coplero del pueblo! Y más viendo que los empeños de Glinka resultaban imposibles, cuando sojuzgado, magnetizado, se volvía hacia su compañero quedando como extasiado oyendo lo que arrancaba de las cuerdas: una lluvia de ritmos, de modalidades, de floreos rebeldes y reñidos a toda la gráfica... Y esto sucedía cuando Glinka ya había dado en San Petersburgo (1836) su primera obra de nacionalización musical rusa *La vida por el czar,* y de allí a pocos años aquella prodigiosa composición lírica admirada por Liszt, que presenciara en San Petersburgo, asimismo, su primera representación, aquella magna obra,

transformación del poema fantástico de Pouschkine *Rouslan y Ludmilla*. Pero, repitamos, ¿qué buscaba Glinka oyendo *Saetas* en el barrio de la Macarena, de Sevilla, o *Fandangos* en el Albayzín? Lo que oyendo el *Fidelio,* de Beethoven, «que al volver Glinka a su casa»—nos cuenta un biógrafo—«llega pálido, las facciones contraídas, sin poder articular una sola palabra».

Pero ¿por qué se inclina ante el semidiós del arte romántico frenético, al arte de Berlioz, él, tan sincero, tan serio, tan hijo de su raza? Porque «de el dominio de la fantasía nadie tiene como él invenciones tan sorprendentes; ni combinaciones tan enteramente nuevas», ha escrito el mismo Glinka, convirtiéndose en el porta-estandarte admirativo del genio de Berlioz, en el porta-estandarte, asimismo, de los entusiasmos ruidosos provocados por las obras de Franz Liszt, porque Glinka y los músicos rusos fueron, y son hasta ahora, los primeros y casi los únicos que han reconocido la importancia capital de sus obras, sacando de ellas la escuela rusa una lección fecunda.

Pero vamos resumiendo. En *La vida por el czar* de Glinka como en los *Freyschütz* de Weber, domina la preocupación de rebelarse contra la influencia extranjera, trazando un asunto sacado de la vida nacional, y revistiéndolo de una música cuyos elementos constitutivos son, igualmente, la expresión de su genio autóctono. En una y otra obra estos elementos han salido de la mina de las canciones populares.

En *Roussland y Ludmilla,* asunto fantástico que tiene grandes analogías con el *Oberon* de Weber, está tratado, además, de idéntica manera semi-heróica, semi-infantil. Como lo harán Glinka y después de él todos los compositores rusos, Weber ha empleado en su música motivos orientales.

De los demoledores de las formas menguadas y estrechas, de los creadores de la orquesta y del estilo de la sinfonía moderna han aprendido: de Liszt el arte de colorear la orquesta, y el arte de aliar timbres, y de Berlioz la libertad de viajar y divagar por los dominios de la libre fantasía, pero sin recurrir a las colosales acumulaciones de instrumentos que, casi siempre, no aumentan, ni mucho menos, la intensi-

dad de la expresión, quedando el simple deseo ambicioso de lo colosal entre las líneas de la partitura.

A los rusos, como a Liszt, les basta la orquesta a lo Mendelssohn. Pero afirmemos convencidos que, bajo diversos aspectos, Gllnka y, principalmente, *los cinco,* así llama la generación moderna a los cinco preconizadores del arte nacional ruso, proceden sobre todo de Liszt. De Liszt han aprendido la riqueza de la armonía, la ingeniosa manipulación de los temas, la pastosidad de lo sonoro, y la finura de matices orquestales. Pero aún cuando se declare su inspiración hija y muy hija de Liszt, la personalidad musical de los rusos no es menos libre e independiente en todas sus manifestaciones.

En fin, y todavía resumiendo, las causas primeras de la originalidad rusa digamos que se fundan en el carácter autóctono de la música instintiva del pueblo ruso. En los *Orígenes de la poesía lírica en Francia* ha dicho Jeanroy que bajo la denominación del arte popular compréndense las obras nacidas no sólo de la producción inconsciente e impersonal, sino las personales que el pueblo adopta, porque ellas traducen fielmente su sensibilidad.

¿Compréndese, ahora, lo que buscaba Glinka en España, precisamente en Granada, siguiendo los pasos del tañedor popular Rodriguez Murciano, y las analogías de orientalismo ruso y de orientalismo español que encontró vivas aquí, y que le sugirieron notas de color orquestal, ritmos, y nuevas melodías características, para inspirarle, principalmente, las dos *ouvertures* españolas, *Jota aragonesa,* y *Souvenirs d'une nuit d'eté a Madrid,* que en España escribió?...

APENDICE IV

Guitarradas a lo viejo

Voy a comentar un garboso artículo, «Góngora, Músico», que ha escrito últimamente mi ilustre y no olvidado amigo D. Francisco A. de Icaza, a consecuencia de haber registrado varios códices de la Biblioteca Nacional de Madrid y haber aparecido, interpolados entre varios versos del poeta cordobés, unos folios con notación cifrada del siglo XVII. Sabía el amigo señor Icaza que Góngora fué músico, y como tal se declaró muchas veces, por cierto jugando del vocablo y calificándose de «músico mujeriego»; recordando sin duda, su aprendizaje de música y esgrima que le llevó a Salamanca olvidando la jurisprudencia y otros estudios más serios. Sabíamos todo esto por biografías más o menos ampliadas y documentadas, pero los *curiosos* no poseíamos una muestra de sus estudios y saber musical que debieron de tener grandísima influencia en la riqueza rítmica de su versificación, que ya se sospechaba vendrían de las formas populares que ella misma sugería. Pues bien, en uno de los manuscritos registrados—en el 4.118, folio 433 del códice—tuvo el aludido literato escudriñador la fortuna de hallar,—tras de una hoja en blanco del manuscrito—tres piececitas de nuestro poeta cordobés, una *gallarda,* una *jácara* y una *rondeña* (éstas sin texto poético, que era fácil completar acudiendo a las mismas obras del autor, porque el articulista escudriñador «es poco o nada aficionado a estas fantasías aun en los

casos que pudieran pasar por aceptables»). Tradujo en notación moderna el logogrifo de aquellas músicas viejas, el entendido musicógrafo D. Lorenzo González Agejas, que ya en pasados casos tradujo las cifras de Luis Milán, el adaptador español de *Il Cortigiano*.

Presentadas traducidas las notas musicales de esas piececitas, el articulista busca comprobantes de «Góngora, músico»—compositor y ejecutante—en sus propias confesiones autobiográficas, la primera aquella «su donosa y desenfadada ante el obispo de Córdoba en la visita de 1589... Culpábasele ante el prelado de asistir rara vez al coro, de distraerse y conversar en él; de formar en el corrillo del Arco de Bendiciones, donde trataba de vidas ajenas; de concurrir a las fiestas de toros en la Plaza de la Corredera; de vivir, en fin, como muy mozo, y tratar con representantes de comedias, y escribir coplas». Góngora tomó su defensa en broma contestando con salidas ocurrentes a las inculpaciones del prelado. Pero no todo fueron bromas que también soltó verdades y reflexiones serias. Esta, por ejemplo: «si mi poesía no ha sido tan espiritual como debiera, mi poca teología me disculpa; que he tenído por mejor ser condenado por liviano que por hereje». O estotra: «mi conversación con representantes y con los demás de este oficio es dentro de mi casa donde vienen como a la de cuantos hombres honrados suelen, y más a la mía por ser tan aficionado a la música».

Esta declaración la corroboran muchísimas poesías suyas. Se salva de una enfermedad y cura de una antigua pasión, y nos cuenta:

«En mi aposento...
Una guitarrilla tomo,
Que como barbero templo
Y como bárbaro toco.»

Preocupábanle más que cánones y «lección de prima»,

«Lección de sobrina».

Por esto nos cuenta

«¡Qué de medias noches
Canté en mi instrumento,
Socorra, señora,
Con agua mi fuego!».

Cuenta también, que no es tan necio que no entienda el contrapunto, y hace juegos de palabras con las notas.

«Estaba en lo más ardiente
De un dia canicular
Entre dos cigarras que
Le cantan al *sol* que *fa.*»

Nos habla de la organografía instrumental, diciendo:

«Así cantaba Riselo
En su rabel de tres cuerdas,
Aquel de la tapa blanca
Y el de las costillas negras.»

Nota el amigo Icaza que algunas comparaciones de música «son claras y vividas, como se ven asimismo en el maestro Espinel... *único en el arte de la guitarra*» (como le llamaron sus contemporáneos) «a la que añadió una cuerda» (porque tenía cuatro la usada por el pueblo de la época de Espinel y Góngora.)

Cuando Fray Juan Bermudo publicó en 1548 la primera edición de su *Libro de la Declaración de instrumentos,* nos dice que «Guitarra habemos visto (en España) de cinco órdenes de cuerdas afinadas en *la, re, sol, si, mi;* que el templado ordinario de «la guitarra a los nuevos» era el *la, re, sol, si;* y que el templado de la «guitarra a los viejos», *sol, re, sol, si.* Nos habla, también del templado de la vihuela cortesana, que era el de *la, re, sol, si, mi, la,* y el de Italia y asimismo de España, *mi, la, re, sol, si, mi.*

Hay, pues, en esa adición de una cuerda a las cuatro ordinarias de la guitarra del pueblo, atribuída a Espinel un *lapsus* tradicional que padecieron los escritores y comentadores de aquella época, y aún de épocas posteriores, que conviene destruir, porque no cabe *añadir* a la guitarra lo que ya poseía la vihuela cortesana. Incurrieron en ese *lapsus,* Lope de Vega, (La *Dorotea,* acto I, escena 8.ª), Cristóbal Suárez de Figueroa (*Plaza universal de todas las ciencias,* 1615), Nicolás Doyzi de Velasco *(Nuevo método de cifra para tañer guitarra,* 1630), Gaspar Sanz *(Instrucción... sobre la guitarra española,* 1647), etc. Todos estos autores olvidaron lo que el famoso Carlos Amat expuso en aquel su

método popular, *Guitarra española en dos maneras de Guitarra Castellana y Catalana de cinco órdenes...* publicado en Barcelona el año de 1580, método que es el primero aparecido, cuando terminado el corto reinado de la vihuela cortesana *metodiza* el humorista Doctor y pone en manos del pueblo el instrumento compañero fiel, comentador musical, así de sus penas como de sus alegrías.

Pero ya es hora de decir algo sobre las tres composiciones del hallazgo del señor Icaza. A propósito de la primera saca a cuento el relato de una fiesta, en que escribe Góngora:

«Que quiere doña María
Ver bailar a doña Juana
Una *gallarda española*,
Que no hay danza más gallarda.»

Conocen «abundantísima documentación musical de esa danza aristocrática quienes hayan ojeado, siquiera, a título de curiosidad, las obras de nuestros clavicordistas y, sobre todo, los libros de cifra de nuestros incomparables tratadistas de vihuela de la primera decena del siglo XVI. Va desapareciendo poco a poco de los libros de cifra la *Gallarda,* pero en cambio asoman la *Jácara* y la *Rondeña,* junto con nuestras canciones bailadas en los tratadillos prácticos de guitarra popular y en las músicas de entremeses, follas, y comedias de nuestro teatro, arregladas para voces con acompañamientos de *chirimías, bajoncillos, bajones* y otros instrumentos de nuestro antiguo emporio organigráfico, hoy completamente desaparecidos.

APENDICE V

Los cantos flamencos

No tienen nada que ver con este ligero apuntamiento los flamantes autores de esa insípida balumba de ramplonas composiciones, que pretenden aparecer inspiradas en los melancólicos temas de uno de los cantos característicos de nuestra nación más raros y de procedencia más discutida, que circulan, desgraciadamente, con bastante crédito por el extranjero como muestras genuinas de nuestra música nacional, gracias a los pervertidos gustos de tales autores, a los indoctos de la muchedumbre, y a determinadas direcciones tomadas por el flamenquismo zarzuelero de estos últimos tiempos que, afortunadamente, va de capa caída y morirá de saciedad. No tienen nada que ver aquí, repetimos, los tales perpetradores de verdaderas infamias musicales, que han creído escribir en este género popular sin conocer su estructura melódica, su ritmo propio y su modalidad, que no es la de la *gamma* musical europea.

Decíamos que la procedencia de esta clase de cantos es uno de los puntos históricos más discutidos. Como no está en nuestra mano resolverlo ni siquiera intentarlo, que no se prestaría a ello un sencillo apuntamiento, vamos a explicar en que estado se halla la cuestión.

Las canciones populares españolas cantadas y bailadas por los hijos del país, y por los gitanos que pueblan los barrios bajos de Andalucía, llevan todavía el título genérico

de *cantos flamencos,* y hasta los mismos gitanos usan idéntica denominación: *cante flamenco.*

Se ha disputado mucho sobre el verdadero origen de esos cantos, ofreciéndose, como es natural, muchas hipótesis. O esos cantos fueron traídos a España por flamencos o descendientes de flamencos emigrados en otro tiempo en Bohemia, país originario de los gitanos *tziganos,* o las canciones flamencas fueron importadas a nuestra tierra por flamencos procedentes directamente de Flandes, en tiempo de Carlos V.

Esta segunda hipótesis parece más verosímil, y sobre todo, menos novelesca. Sin embargo, conviene advertir que las canciones así trasplantadas han perdido mucho de su carácter primitivo, influídas, quizá, por los modos orientales en su época de más vigor. Diríase que las canciones flamencas primitivas perdieron todo su carácter de melodías genuinas del Norte al compenetrarse aquí de los cantos andaluces, de sus quejumbrosos acentos y de los ritmos vagos de sus acompañamientos floridos como los taraceados de las ornamentaciones arquitectónicas árabes.

Existe una tercera hipótesis, que merece consignarse. Esas originalísimas y sentidas canciones flamencas pueden ser en realidad cantos árabes procedentes de Africa, y adoptados por verdaderos flamencos de los Países Bajos, o por flamencos *tziganos* llegados a España con las tropas bohemias.

No podemos dejar de mencionar un ensayo de atribución intentado por el autor de una interesante publicación aparecida en 1881 en Sevilla, *Colección de cantos flamencos, recogidos y anotados por Demófilo* (Imp. y lit. de *El Porvenir).* Quien ande algo versado en materias de *Folklore* no dejará de mentar el nombre del distinguido y erudito escritor que firma con aquel seudónimo. D. Antonio Machado y Alvarez, que es el referido autor, comienza su estudio dudando, y en esto da prueba de espíritu reflexivo, bien penetrado de la cuestión que trata de resolver. Declara que, sin pruebas convincentes, no admite la opinión de los que afirman que con los flamencos llegados a España en tiempos de Carlos V entraron muchos gitanos, y que el epiteto de

flamencos, echado a mala parte, refleje el odio que los españoles juraron a los pueblos de Flandes por su ingerencia en los negocios públicos y su influencia preponderante en la corte Real de España. «Los gitanos»—escribe *Demófilo*—«llaman *gachós* a los andaluces, y éstos a los gitanos *flamencos,* sin que sepamos cual sea la causa de esta denominación.» *Demófilo* no halla prueba alguna que acredite la opinión antes expuesta. «El pueblo, o mejor dicho, los cantadores, no dan noticia alguna que pueda servir de seguro indicio para conocer la denominación de flamencos; consta sólo que se llama así a los gitanos, pudiendo acontecer, dada la índole y genialidad siempre festiva y picaresca de la raza andaluza, que se dé este nombre a los gitanos por el color de su tez, moreno bronceado, que es precisamente el opuesto al blanco y rubio de los naturales de Flandes. Mas sea de esto lo que quiera, es lo cierto que hoy se conoce con el nombre de *cantes flamencos,* no canciones ni cantos, sino un género de composiciones que recorren desde la *soleá,* propiamente dicha, llamada por algunos *tercerilla,* hasta la *toná* y la *liviana,* que, a diferencia de la anterior, no es bailable, ni se acompaña con guitarra; composiciones todas en que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado ascendente, y en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y a confundirse las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza...»

En estas canciones *sui generis,* vulgarizadas, como es sabido, por el pueblo, y de las cuales Andalucía parece conservar el monopolio exclusivo, hay algo que se remonta al origen de ese pueblo en otro tiempo nómada, origen atribuído, como todos saben, al Egipto superior (de aquí el nombre de *gypsies),* algo que, según un historiador que nos merece crédito, acusa claramente un carácter siríaco que, si no procede de las regiones de la misma Siria o de las vecinas, sin echar en olvido las moriscas, ha debido implantarse en España secundado por la liturgia mozárabe impregnada de un carácter esencialmente oriental. De tal manera es lógica esta filiación, que más que conjeturas hay probabilidades de que las antiguas canciones derivadas generalmente de la

música sagrada, hayan tomado la estructura, el acento y el estilo de los cantos litúrgicos del Oriente. Quien haya oído como nosotros los cantos de los bohemios rusos (en la Exposición de París del año 1878); quien haya estudiado los cantos tunecinos; quien haya podido comprobar, como nosotros lo comprobamos, acompañando en una ocasión a Rubinstein (Antonio), que mostró grandes deseos de oir a uno de nuestros famosos *cantaores* populares (Juan Breva), la analogía sorprendente que ofrecen los cantos bohemios y tunecinos con los flamencos de nuestro pueblo andaluz, no dudará un momento que la filiación señalada, de procedencia oriental, tenga grandes visos de verosimilitud.

Con esto, sin embargo, volvemos al punto de partida, poniendo en tela de juicio todas las dificultades surgidas en este apuntamiento. Por esto mismo no es de esperar que se resuelva a gusto de todos tan interesante y curiosísimo problema.

APENDICE VI

Preludios vascos

De los patrióticos anhelos, lentos pero constantes, «Por nuestra Música», y la magna cuestión de una «Escuela lírico-nacional» había de surgir, más o menos tarde, el fermento musical que estamos presenciando de unos cuantos artistas vascos bien informados, pocos pero animosos que buscan los caminos seguros y rectos de arte sincero, sin aleaciones de sistemas exóticos falsos que pervierten a nuestra juventud; arte, único y exclusivamente informado por la asimilación del tesoro melódico del pueblo, que formando algo excepcional y privativo de nuestro genio musical se funde con la música-arte, y cristaliza la obra de nuestra nacionalidad musical.

El hecho resulta excepcional, y por demás curioso, que en las primerísimas filas de esa tendencia nacionalista vasca, figuren tres personas que por su ministerio, estudios y costumbre de reconcentrarse, resultan intelectuales *extra* y altísimos compositores, un jesuita, un fraile capuchino, y un sacerdote, el P. Otaño, el P. José Antonio de San Sebastián, y D. Resurrección Az Rue, sin olvidar a otros insignes compositores prácticos (no pretendo mencionarlos a todos), Guridi, Gabiola etc. ni a los refundidores *folkloristas* Campión, Salaberry, Echegaray, P. Zulaica, Gascue, Iztueta, Aranzadi, y otros y otros.

Todos estos circunloquios he empleado para presentar al

autor de los *Preludios vascos,* P. José Antonio de San Sebastián. Me dió una audición de varios números del primer cuaderno la señorita Mercedes Moner, una pianista ideal que posee dones de interpretación justa y poeticamente genial, adquiridos por las sabias enseñanzas de maestros afamados, que han sido acrecentadas por el trato constante con los colosos del arte del tañido, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt..., una pianista ideal como hay pocas, reitero, que no ejerce en público sino para el centro del hogar de su familia, templo de arte en el cual sólo penetran contados cultivadores de arte-verdad.

No es para dicha la emoción que me produjo la audición de algunos preludios, elegidos entre los 5 que contiene el primer cuaderno, que se renovó más tarde al leer los 6 de continuación del segundo cuaderno, y los 8 *lieder* de otra colección *Euzrel Eresiak, Donostiár Joseba Andoni Abak ereskidetuak.*

Su autor es un cumplido autodidáctico que, afortunadamente, no ha sufrido ninguna influencia de escuela ni de maestro. Un sincero que dice en arte lo que *siente.*

¿Cómo ha comenzado ese joven que sólo cuenta 29 años? No lo sé ni quiero averiguarlo. Sin duda andando por esos vericuetos, para él paraísos terrenales de la música. Su *sursum corda* de arte habrá sido, es, sin duda, enderezar sus entusiasmos músicos hacia los trabajos *folklóricos* vascos, recolectando documentación, pero oyéndosela al pueblo y atento a los consejos de los que se han pasado la vida en esos menesteres del saber y sentir popular. He oído contar que desde las primeras salidas de ese caballero andante de la melodía popular, el botín recogido pasa de 600 canciones o tonadas vascas, que han sido para él una revelación, según es la diferencia que las separa de las que generalmente ocupan el nombre de tales. Como sus ideas artísticas giran alrededor del nacionalismo, y de colaborar, junto con los nacionalistas músicos bien templados, al levantamiento de este edificio musical vasco (del que comienzan a preocuparse, aunque no tan pronto y como debieran) ha procurado beber en esa fuente y bañar en ella la inspiración que Dios le ha dado.

El autor de los *Preludios* cree son *piecesitas,* que quieren ser algo así como los cuadritos de Schumann y Grieg. No soy de su opinión. No tienen las afeminaciones de distinta índole de los autores citados, ni son modestamente cuadritos sino poemas acabados, cada uno de los *lieder* en cuestión, así los sinfónicos como los líricos acompañados de texto, y me maravillaría, grandemente, que no aprovechase los elementos que ambos contienen para fundirlos en una potente manifestación fuertemente idealizada dramáticamente con la suprema excelsitud lírica que contienen. He averiguado, después, que en estos precisos instantes se ocupa el autor en esta ampliación lírica, y todo hace prometer que el dia de mañana habrá nacido otra gran obra que hará honor a la patria.

Dije que emocionado escuché primeramente algunos de aquellos preludios leídos atentamente después, emocionado y orgulloso, diría, hablando con el lenguaje de la verdad, porque hace años y más años que predico por esta causa de nacionalismo fuera de la cual no hay salvación para el artista moderno, más que atraído y llevado, arrastrado por corrientes que se creen sabias pero de sabidurías de la estupidez, o de cosas peores y mas desconsoladoras. Sentíame orgulloso, porque si al principio me contentaba recontando adeptos, «ya somos dos, ya somos tres, ya somos cuatro», hoy exclamo con patriótica exaltación «ya somos legión» para los pocos, los *duecenti,* así los contaba Pepe Ixart, que en España mantenemos enhiesto el pendón del arte de la patria, para los *duecenti* cultivadores de Artes Bellas, que no son más, que no queremos tratos ni relación con la taifa de vividores mercaderes de cosas de pretenso arte, que entroniza el vulgo y la *crema* más vulgaracha que el mismo pueblo.

El caso del autor de estos preciosos *Preludios* basta para aquilatar lo que se engrandece la música-arte acercándose, mezclándose, conviviendo con la *música natural,* que es la música distintiva del pueblo. La tradición de lo que se llama clasicismo, y la misma tradición cerebral, demasiado abstracta que adquiere todo arte por exceso de refinamientos vuelto excesivamente consciente ¿no acaba, acaso, por em-

pequeñecerse a medida que se perfeccionan las formas y adquieren más relieve los recursos artísticos, levantando una barrera entre el estilo de los compositores y el estilo expontáneo del pueblo? ¿No se ha dicho esto mil veces, y no se ha visto que, despreciando toda suspección, porque eran suspectas estas ideas para el asfixiante ambiente de incultura artística que nos ahogaba, hemos salido unos pocos animosos y convencidos a la defensa de nuestro tesoro melódico haciendo que conviviera estrechamente con la música-arte todo lo que habíamos aprendido en el libro de oro de nuestra técnica, ilustrada por las concepciones polifónicas de nuestros maestros de otros tiempos y por las de los maestros de tiempos presentes que se han educado y formado en ellas? Y para conseguir este bautismo ideal de nacionalismo ¿no hemos predicado con la persuación ardiente de la palabra y el ejemplo de la obra, tan fogoso y convencido, como patriótico, puro y santo?

Pues con esa misma persuación ardiente del convencido y de la posesión de la verdad *verdadera* proclamo al autor de los *Preludios vascos,* excelso músico de la patria que ha de darle dias de gloria.

Nuevos preludios vascos

Se ha publicado el cuaderno tercero de los *Preludios vascos* de que ya tienen idea mis lectores, si recuerdan el señalamiento de los dos cuadernos anteriores de que dí cuenta en una próxima pasada revista. La tarea me es grata, y confortadora para la causa de la música seria, y también para estímulo de la juventud que quiera dejarse guiar por el consejo desinteresado.

Trátase en estos *Preludios* de algo que podría titularse, desde luego, y que decididamente titulo: *La evolución musical de España*. Se puede afirmar sin ostentaciones de esa vana patriotería que hoy se estila, que la antigua cultura musical española es uno de los hechos más memorables que puedan ofrecerse a la atención del estudioso. No entiendo hablar de los primitivos, de los que prepararon la expansión y el desarrollo de las doctrinas antiguas. Señalo solamente los períodos de la evolución; el que acusa una época de esplendor; el siglo XVI: el período de gloria, éste seguido de decadencia, decadencia nefasta, y absoluta. Pero la evolución musical española termina en el consolador resurgimiento actual. Espectáculo confortador, especialmente, para los que buenamente secundan esperando con fé la restauración que presentíamos.

Ya dije que uno de los más eficaces sostenedores del advenimiento musical vasco, que llega sano, potente y se nos presenta personalizado en el autor de estos *Preludios* con «la placidez y melancolía característica vasca» inconfundible con no importa que otro elemento folklórico, asturiano, mon-

tañés, gallego, catalán, etc. y con la dramatización subjetiva expresada sin necesidad de emplear la caja de los truenos.

Constá el tercer cuaderno de esos nuevos y bien llegados *Preludios,* de cinco composiciones con títulos perfectamente adecuados a su significación estética. Dice el primero, *Cantando a la luz de la luna,* aunque no traduce literalmente el texto vasco que es, *A la luz de la luna, hacia la casa de la amada.* La poesía en que ha sido inspirado este número y la melodía se hallan en la colección *Douze Chansons amoreuses du pays Basque,* del malogrado fundador de la *Schola Cantorum* de París, Carlos Bordes. Quien se fije en la harmonización empleada por el autor de este sentidísimo preludio (que es totalmente diferente de la de Bordes), dirá si está bien sentida o no. Bordes trata la melodía como un primer modo gregoriano cuyo carácter es marcadísimo. En cambio el autor del *Cantando, a la luz de la luna,* la ha armonizado... como a él, a su idea le ha convenido. Quería *pintar* lejanías, vaguedades, silencio, misterio, niebla blanca; tibia luz de luna... y no ha sabido acertar a *pintarlo* de otro modo. Quiso él pintar una escena nocturna: un vasco de las montañas vascas que va cantando su amor con esa placidez y melancolía característica vasca—como antes la he llamado —inconfundible con no importa que otro elemento *folklorico.* Y desde al principio el preludio resultó objetivo, digámoslo así: se pinta la nocturnidad, lo que se ve y palpa, pero no el *alma* de la cosa: mas llega un *Piú mosso,* la parte subjetiva, y entonces se *cantan sentimientos* y no *cosas:* se canta el alma de un pequeño mundo de *sentimientos.*

Solamente la última línea del pautado musical vuelve a recordarnos que el paisaje queda solo, que hay lejanías, nieblas blancas, silencios, misterio... Y los sentimientos evocados los difuma el recuerdo de lo que el alma ha oído embargada. Y estimo que este preludio es el mejor compuesto, y que vale lo que una pequeña obra maestra. Os aconsejaré para terminar que leais la poesía en la colección de Bordes. Y os explicaréis que el preludio *no acabe.*

El número segundo es una *Romería lejana* de la que no percibimos sino el persistente ritmo del tamborcillo acompa-

ñante. De vez en cuando una ráfaga de viento nos trae, claro y distinto, el dibujo melódico como en el *fortísimo*. Otra vez no llega sino un acorde; y otras sólo se percibe el ritmo. Pero ya finalmente vuelve a sonar sólo el ritmo del instrumento autófono. Lo que aquí se ve y se lee de la música no debe de ser sino copia de lo que a veces ha de acontecerle al autor oyendo, desde un balcón, al oscurecer de una tarde de verano. ¿No es esto? Y ¿qué no ha hecho, como quien dice, sino copiar? Y ¡qué copia!

La hilandera se titula el preludio número tres. No describe a la obrera que hila, sino a la hilandera apenada por desengaños. Pero aún así, dentro de su pena hay paz, resignación, y mucha bondad de espíritu. La modalidad de esta canción es mayor y, no obstante, la claridad y brillo del mayor quedan voluntariamente atenuados por la pena.

En cambio la pena que se cierne sobre la idea del cuarto preludio es muchísimo más intensa. En un gran piano de cola ha de resultar de un efecto *tremendo*. Exige, además, dedos y mecanismo pianístico extraordinario, y lo diré, aunque me repita, un estilo tremendo. En la colección de Bordes aparece, también esta canción, la cual modificó el autor con alguna ligera variante.

El *Cortejo de boda* es una melodía baztanesa (valle de Baztán, Navarra), que se toca al acompañar a la novia a la iglesia y a la vuelta. El autor la ha ampliado poéticamente. La primera representa la ida de la comitiva a la iglesia. La segunda la ceremonia de casamiento. Consiste en un coral grave, original, acompañado, al parecer, en un órgano con hermosos pedales de 16 pies, y registros de 16, 8 y 4 pies. Los niños, mujeres y hombres cantan dentro de la *tessitura* ampliada convenientemente. El coral, que huele a popular, resulta de una grandiosidad imponente, sin que le falten la poesía que reviste el cuadro, y el voto que se eleva de la enardecida piedad de la comitiva. Es un fragmento bello, de superior belleza. Ataca la tercera parte, que figura el regreso de la comitiva nupcial a casa. Bulla y algazara sin extremosidades. Oíd todos esos trinos y fermatas como representan las vibraciones especiales, regocijadas, graciosísimas que el

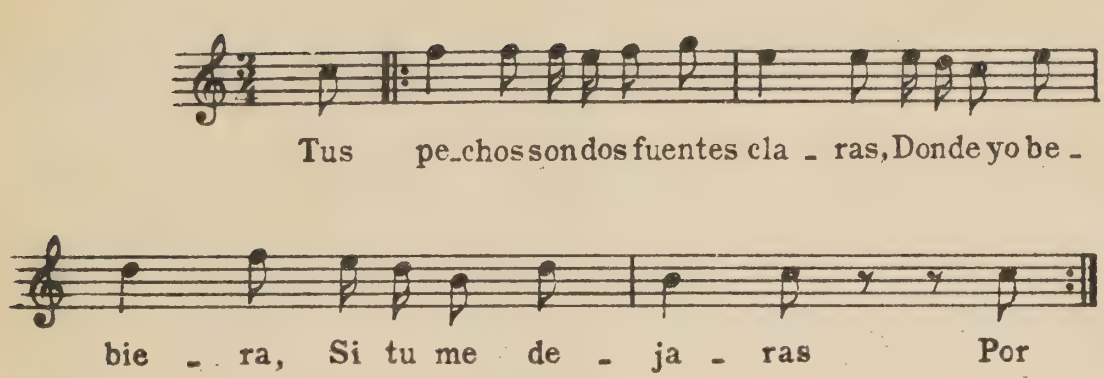
«chistulari» arranca de su flautilla, vibraciones que produce moviendo el dedo sobre los agujeros al hacer resonar determinadas notas.

El autor de esas joyas inestimables inspiradas en el venero de la poesía popular, el P. José Antonio de San Sebastián, ha de dar, ya lo dije, y lo reitero hoy con nueva y más exaltada afirmación, dias de orgullo y gloria, los está dando ya, a la música genuinamente nacional.

EJEMPLIFICACION

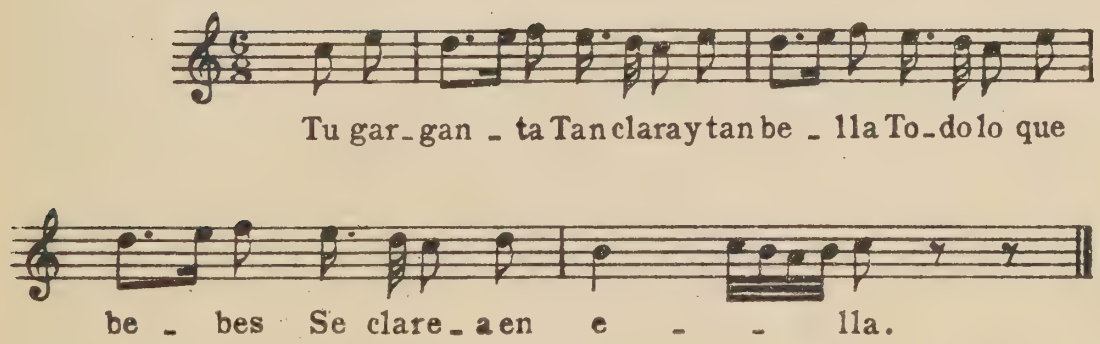
172)
El Mayo
(Primera versión)

Osuna. *Recogida por D. Francisco Rodriguez Marin.*



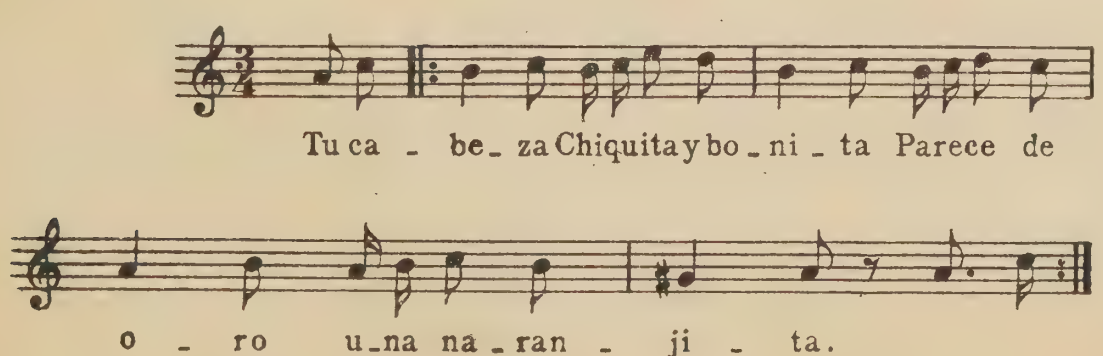
173)
El Mayo
(Segunda versión)

Cadiz. *Recogida por D. José Maria Sbarbi.*



174)
El Mayo
(Tercera versión)

Cartaya (Huelva) *Recogida por Rodriguez Marin.*



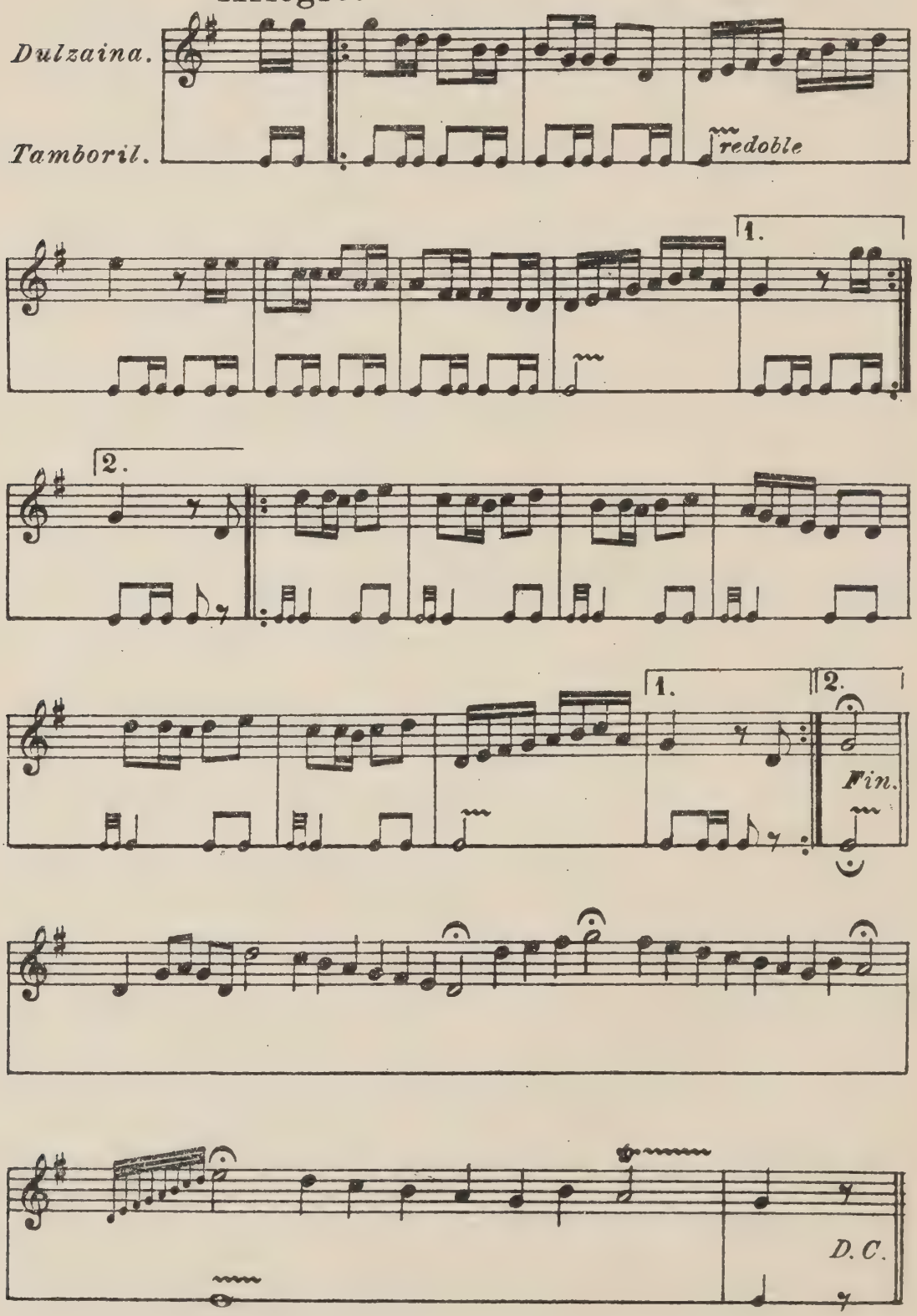
175)

Pasacalle

Cuart de les Valls.
(Valencia)

Comunicada por
Don Pascual Escobar
y el maestro Giner.

Allegro.

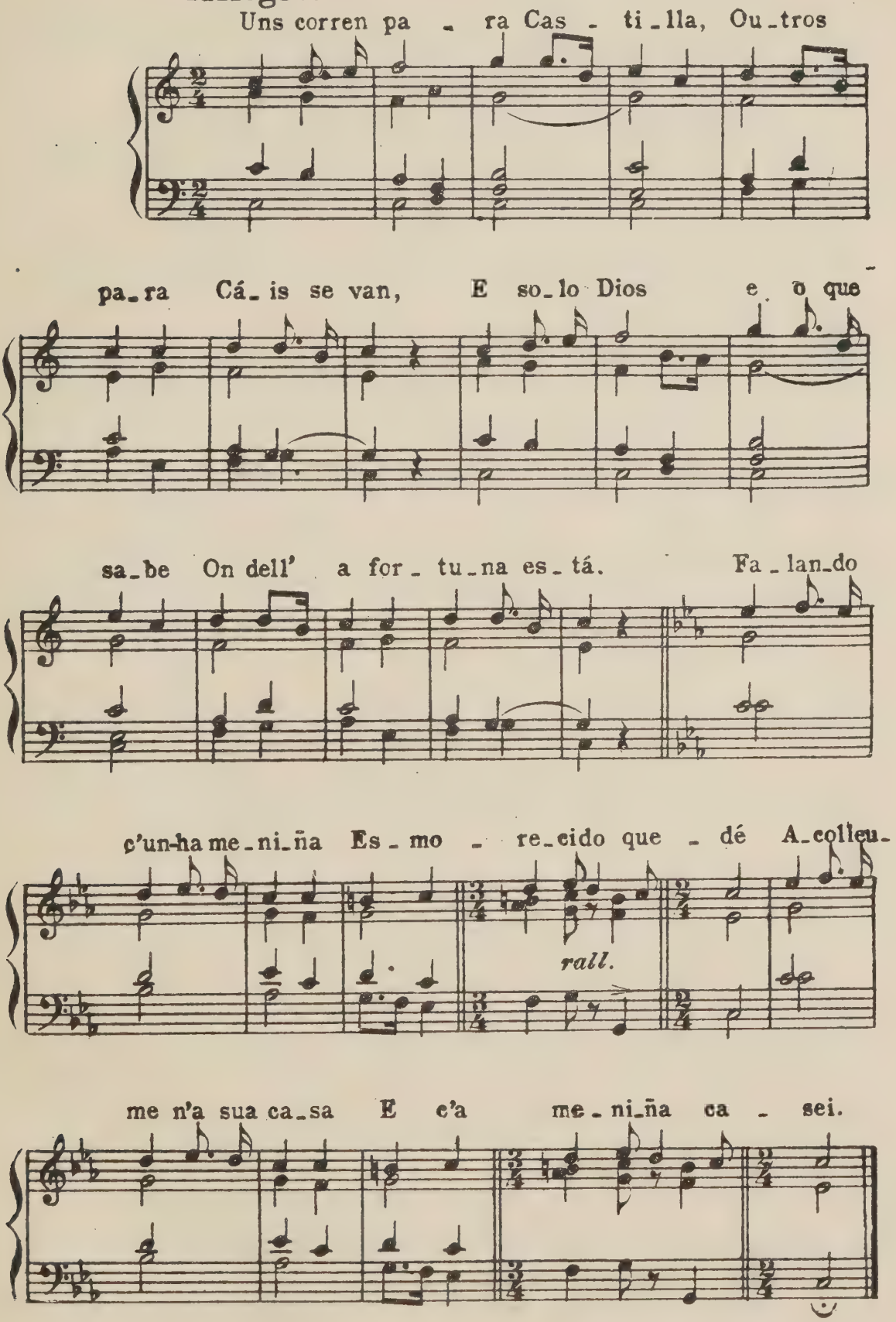


176)

Pasacalle o marcha-alborada

Recogida por
D. Ramón de Arana.

Allegro.

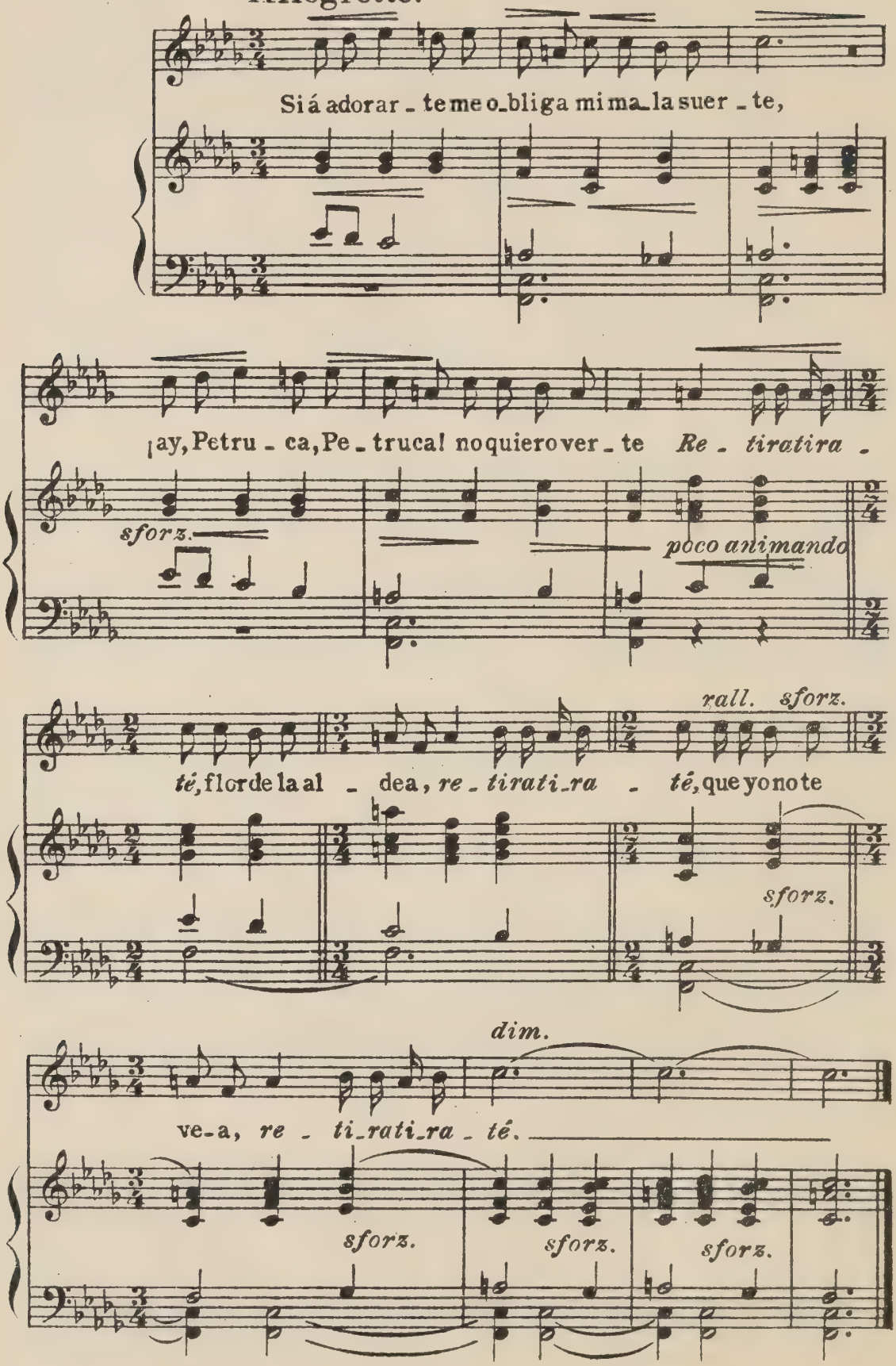


177)

La ronda.

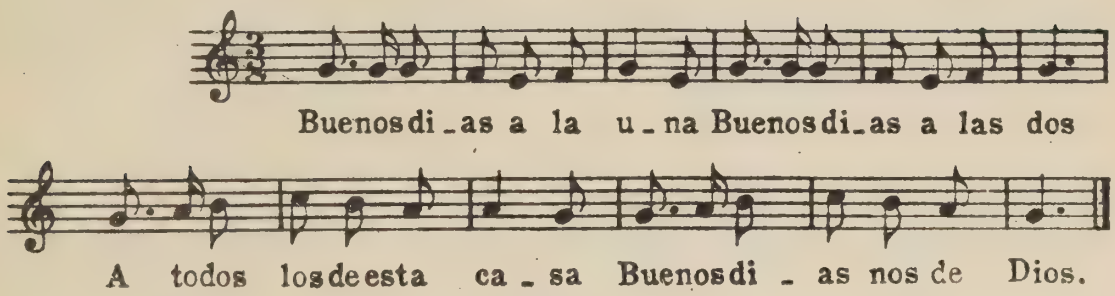
Santander.

Allegretto.



178)
Aubadas
(Alboradas)

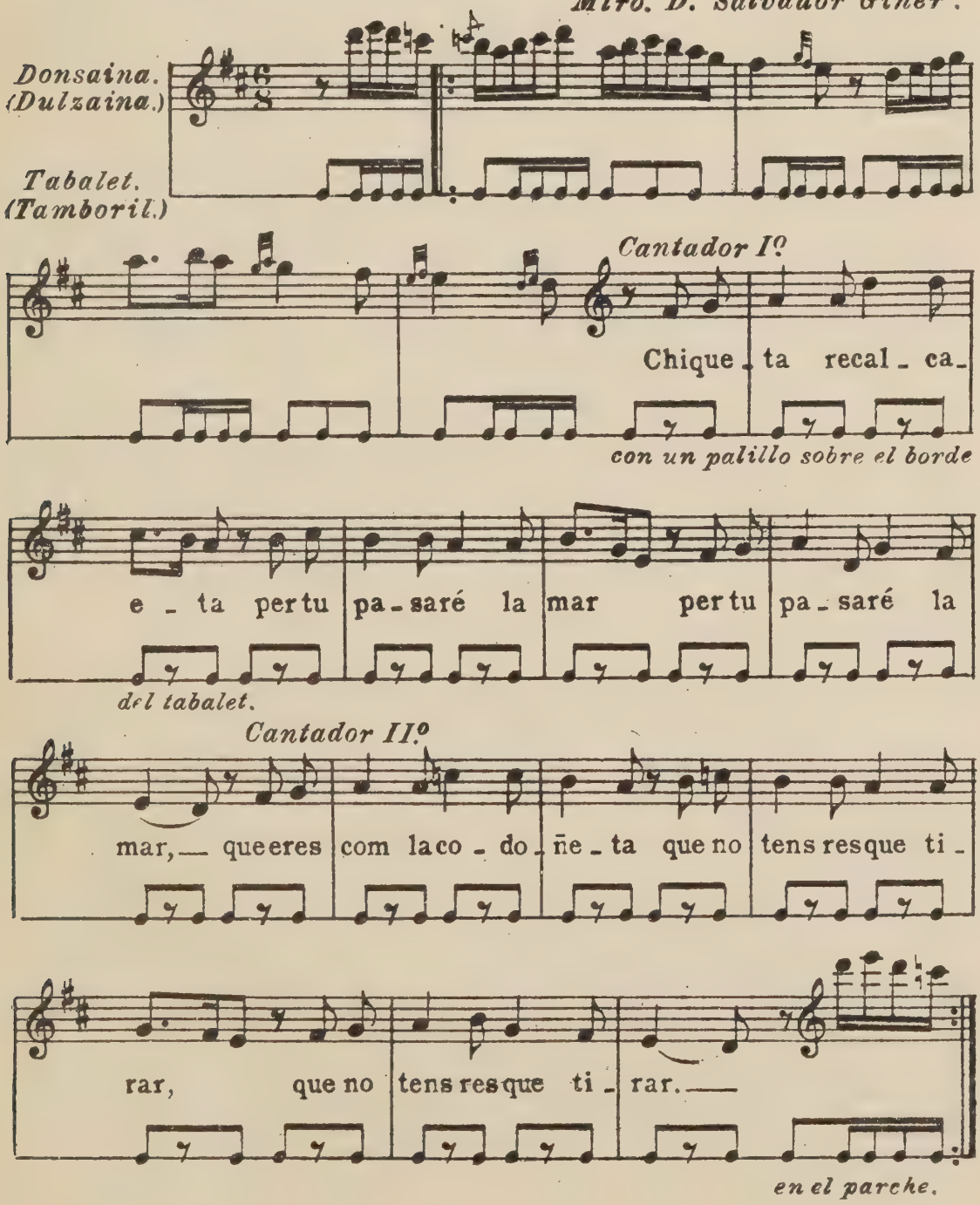
Tortosa. (Tarragona)



179)
Albaes

Vega de Valencia.

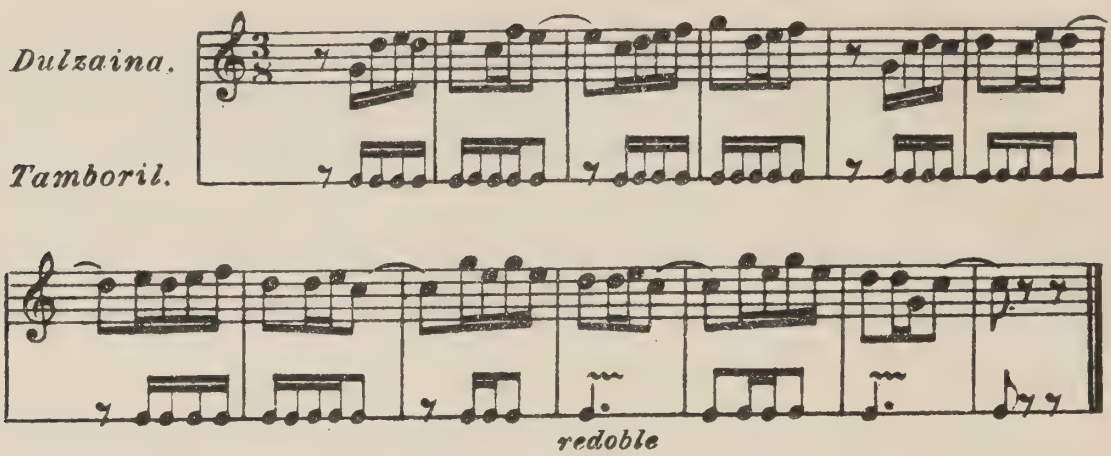
Comunicada por el Mtro. D. Salvador Giner.



180)
La enramada

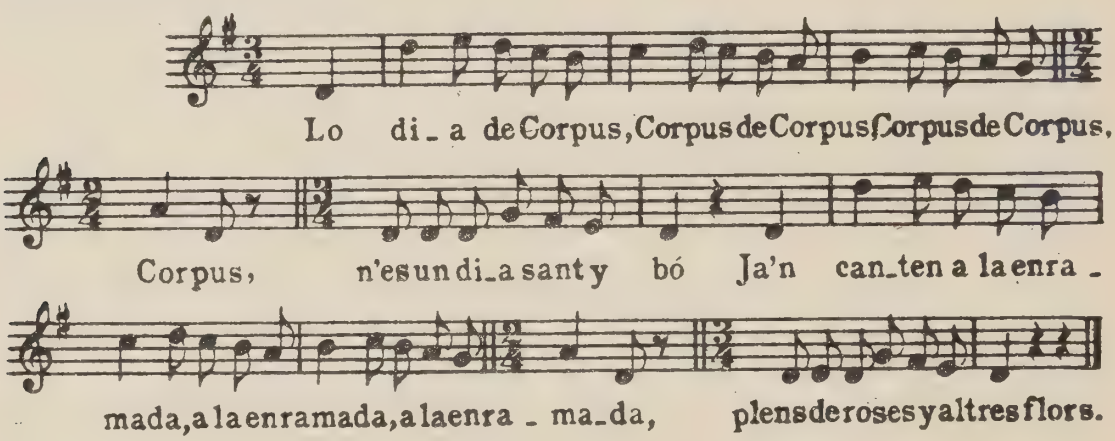
Segorbe (Valencia)

Comunicada por
D. V. Sanchez Torralba.



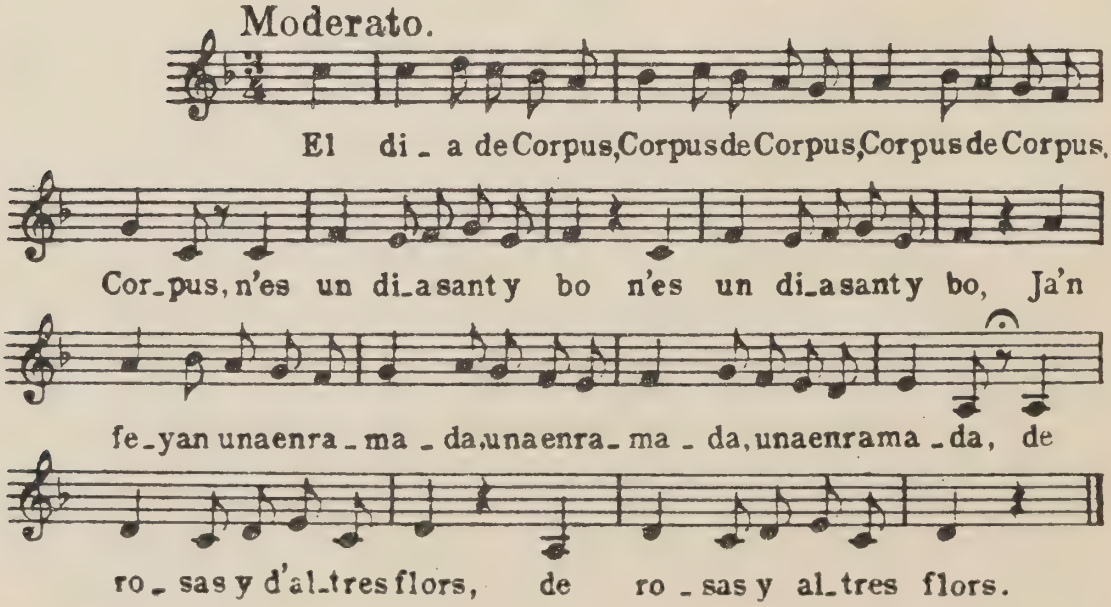
181)
La enramada

Tortosa (Tarragona)



181 bis)
Variante

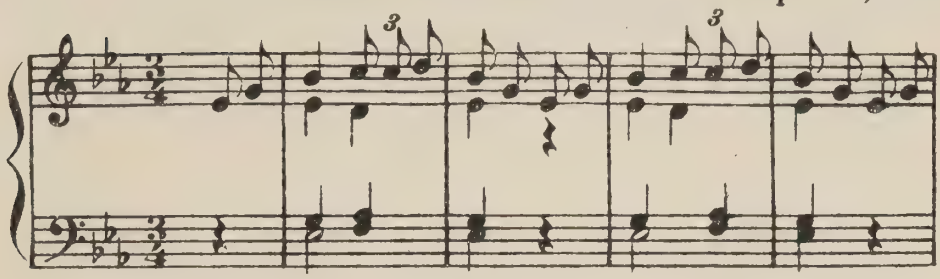
Moderato.



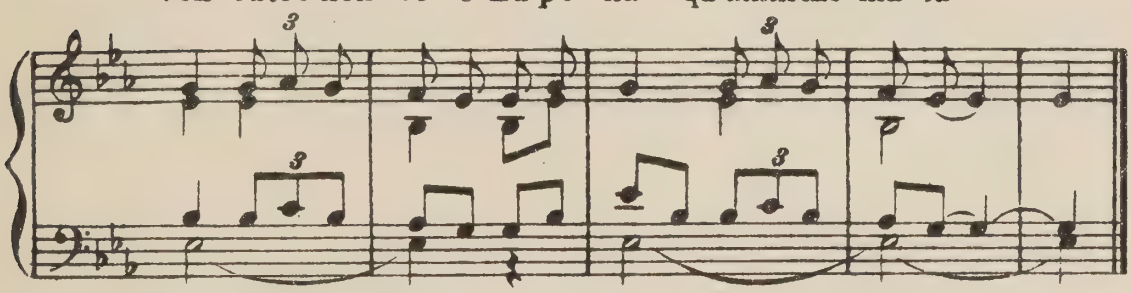
182)
Copla soldadesca

Lugo

Hoxe voume de soldado E deixo a mina rapa-za; sille



véu outro non se-i Eu pe-na qu'amin me ma-ta

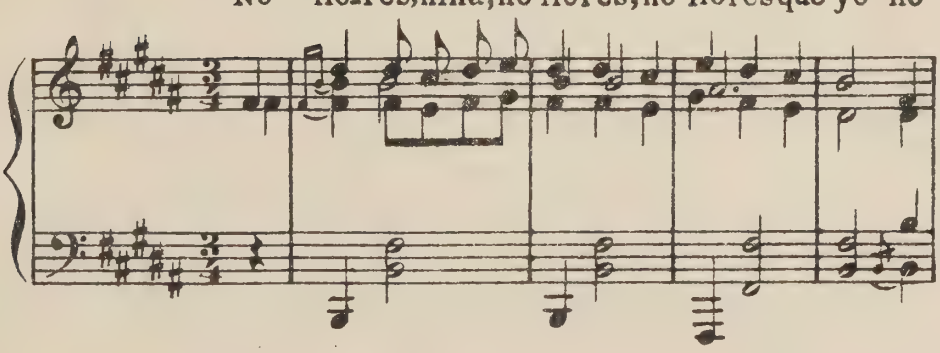


183)
Otra

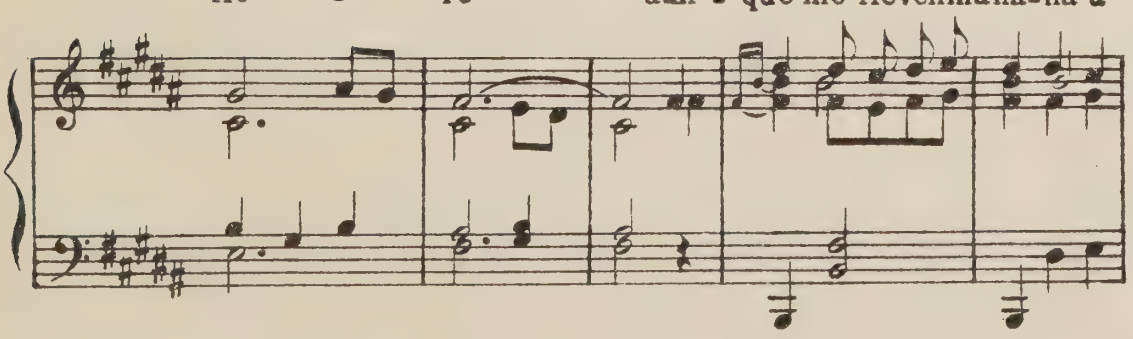
Leon

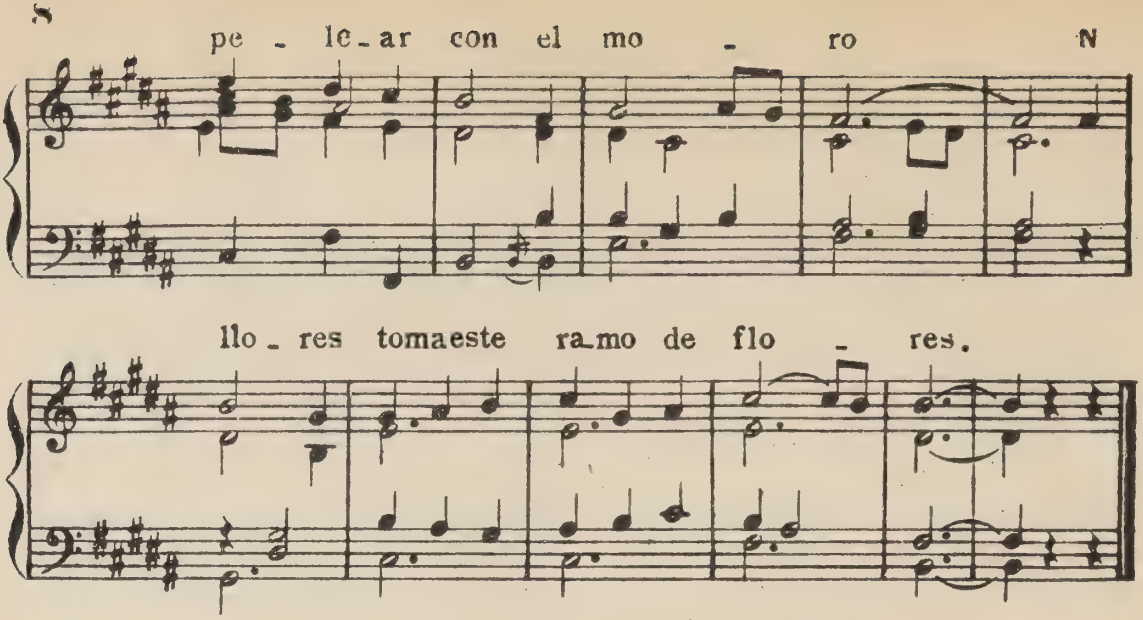
Recogida por
Don Julio Pujol Alonso

No llo-res, niña, no llores, no lloresque yo no



llo - ro aun - que me llevenmaña-na a

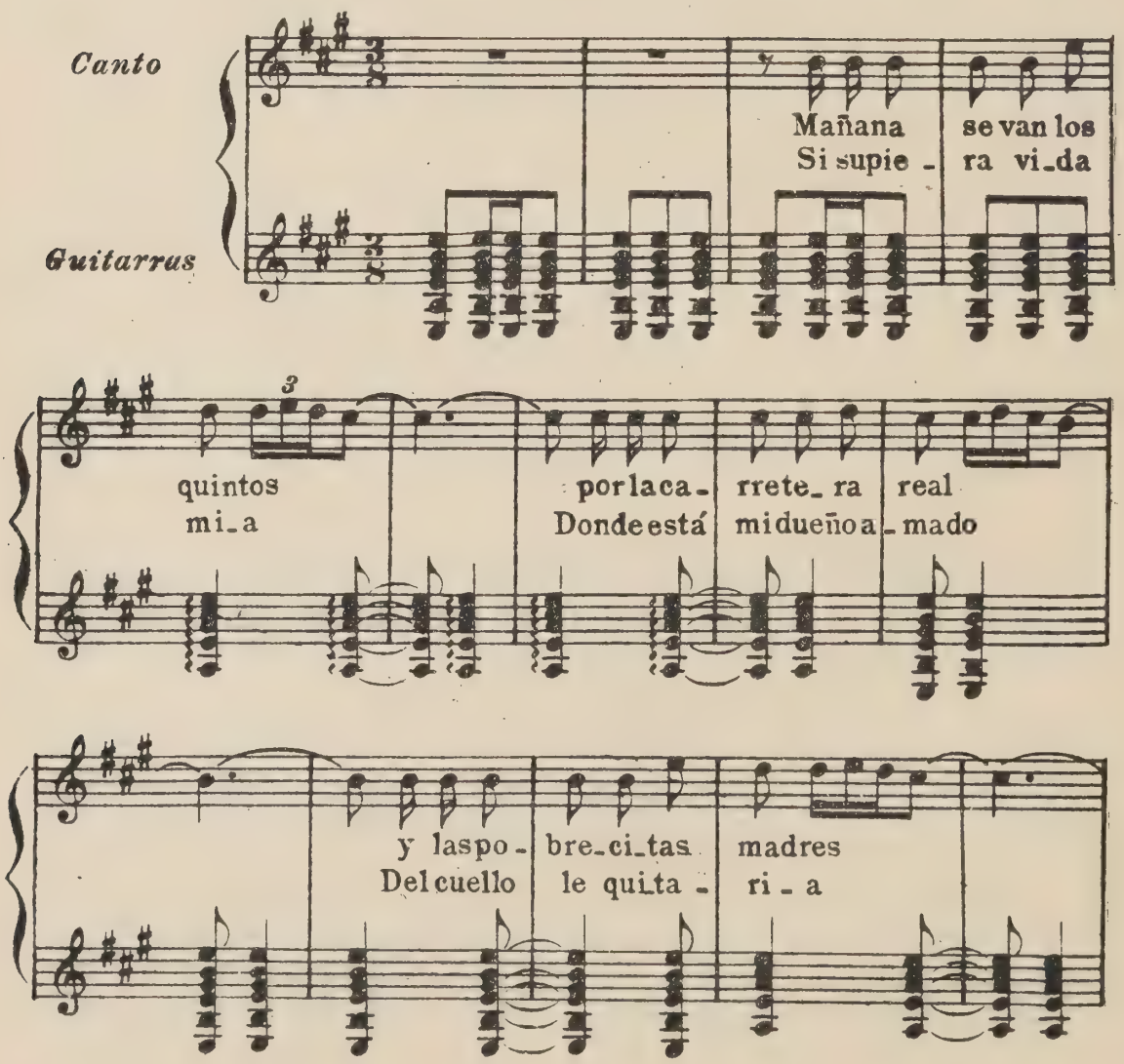


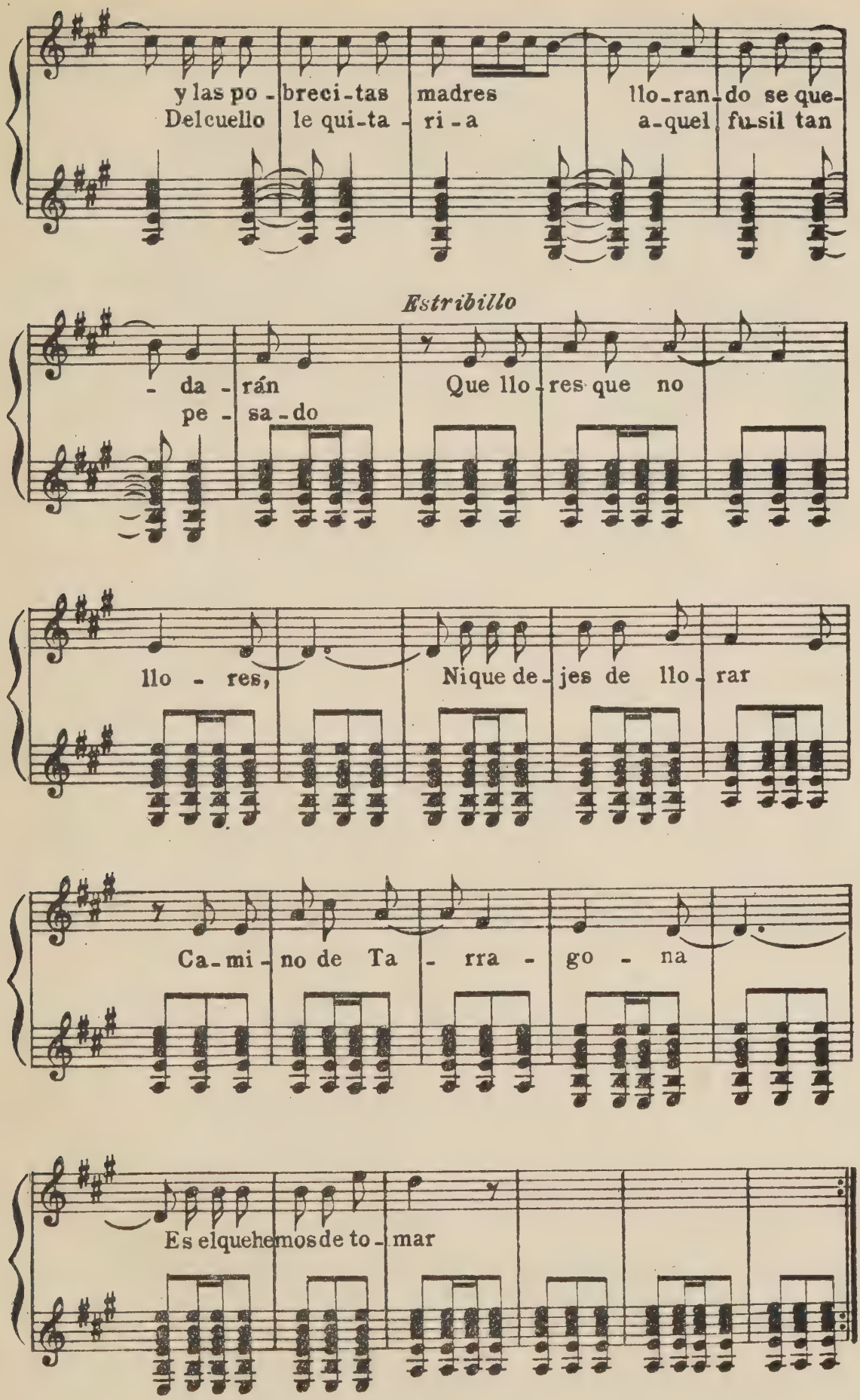


184)

Otra

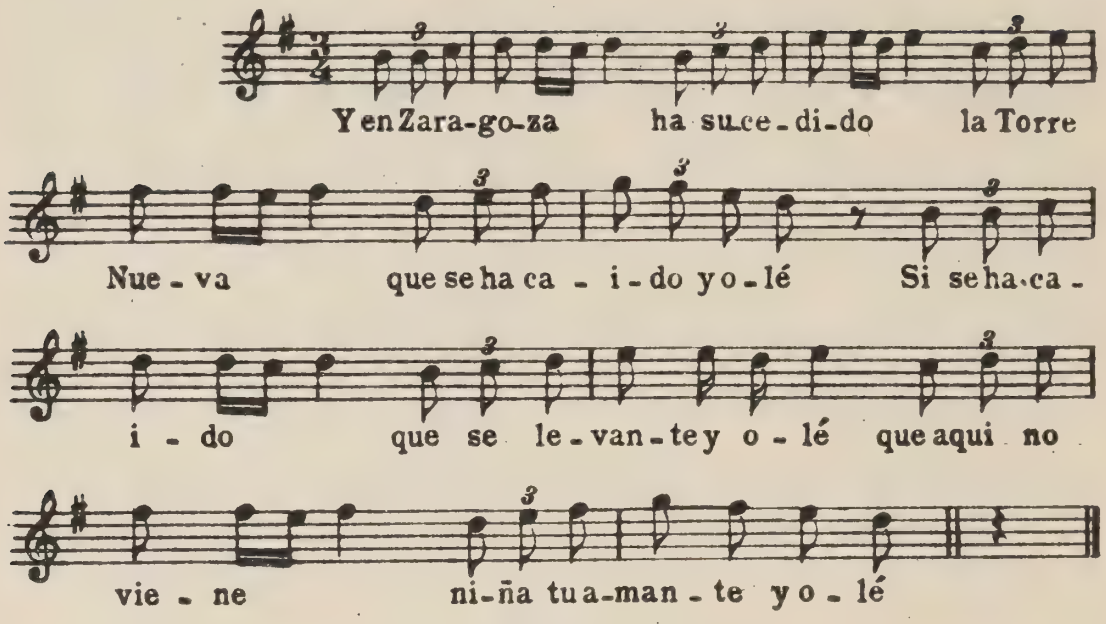
Tortosa (Tarragona)




y las po - breci-tas madres llo-ran-do se que-
Delcuello le qui-ta - ri-a a-quel fu-sil tan
Estribillo
- da - rán Que llo - res que no
pe - sa - do
llo - res, Nique de - jes de llo - rar
Ca - mi - no de Ta - rra - go - na
Es elquehemosde to - mar

185)
Otra

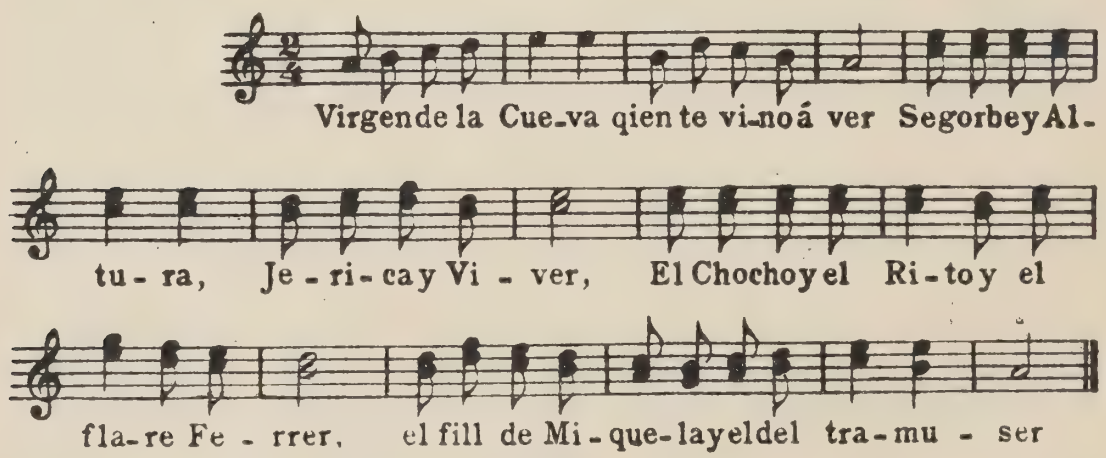
Tortosa (Tarragona)



186)
Copla de romeria

Recogida por D. Pascual Escobur y comunicada por el maestro Giner

Cuart de les Valls (Valencia)

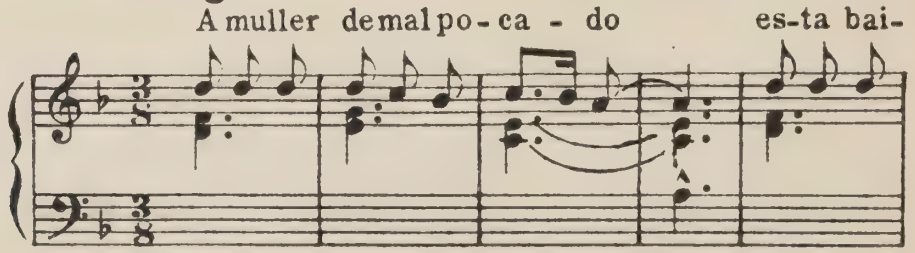


187)
Canción de ciegos de romeria

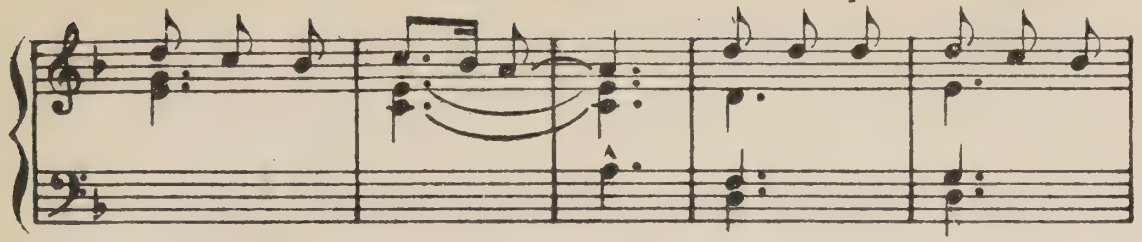
Recogida por D. Ramón de Arana

Galicia

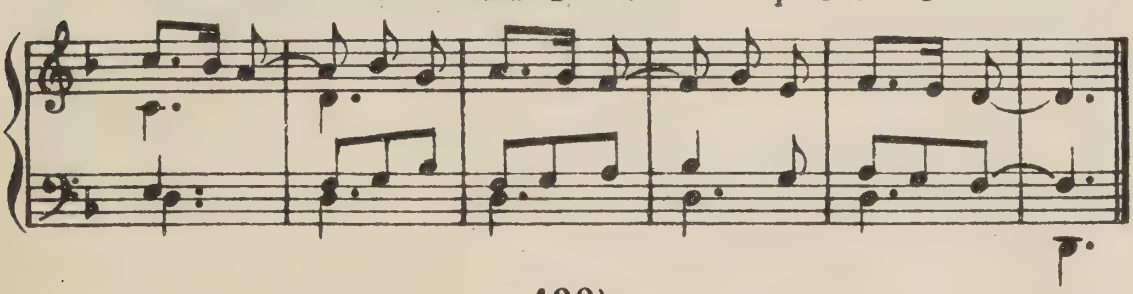
Allegro



lan - do n'a ei - ra e mal - po - ca - do mi -



ran - do co - moa - mu - ller se pe - nei - ra.



188)

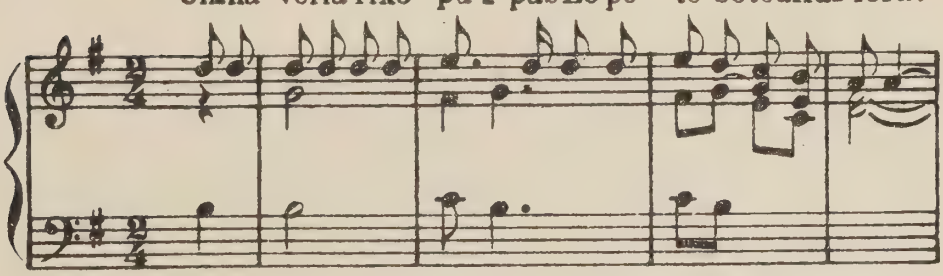
Canto burlesco de ciego de romeria

Comunicada por

Don Ramón de Arana

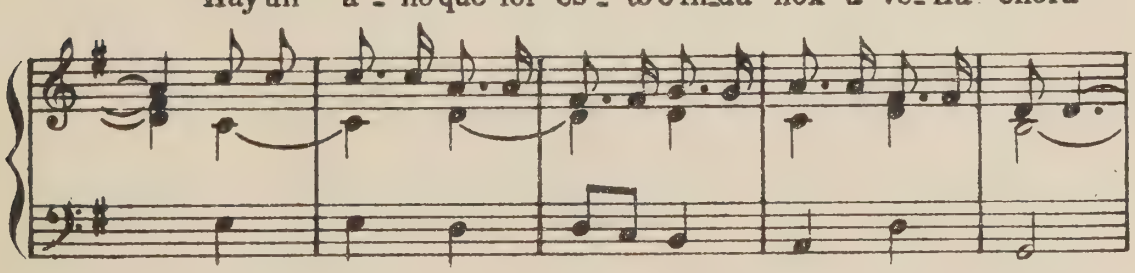
Allegretto

Un - ha vella fixo pa - pas Eo po - te botóullas (1) fora:

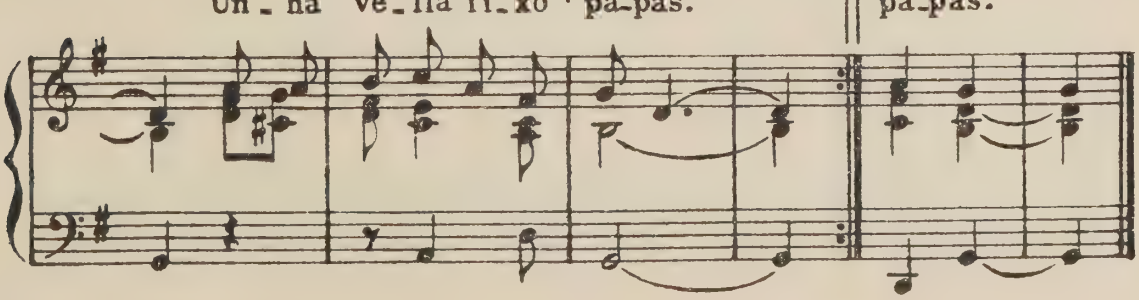


(2)

Hay un a - no que foi es - to e in - da hox' a ve - lla chora



Un - ha ve - lla fi - xo 1. pa - pas. 2. pa - pas.



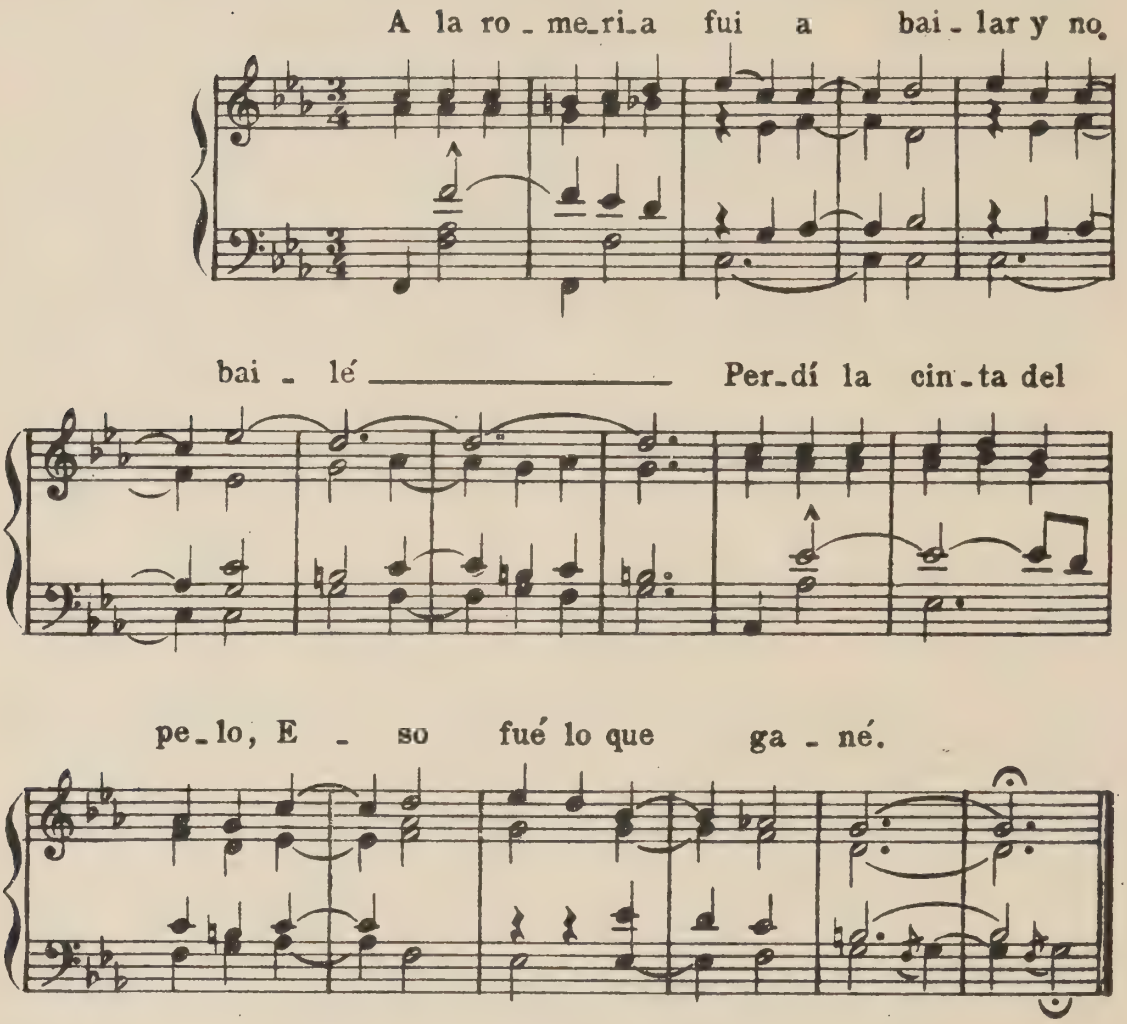
(1) Echolas. (2) aún.

189)

Copla leonesa de romeria

Leon

Comunicada por
D. Julio Pujol Alonso



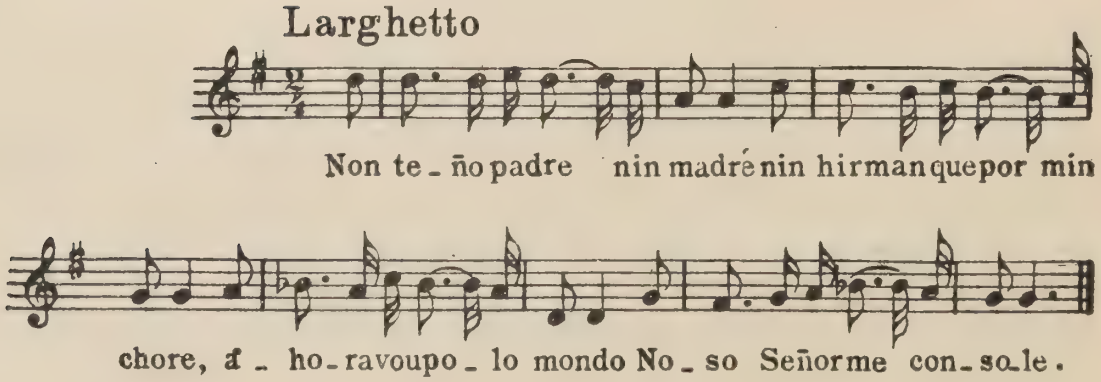
190)

Canto de ciego vendedor de romances

(Primera version)

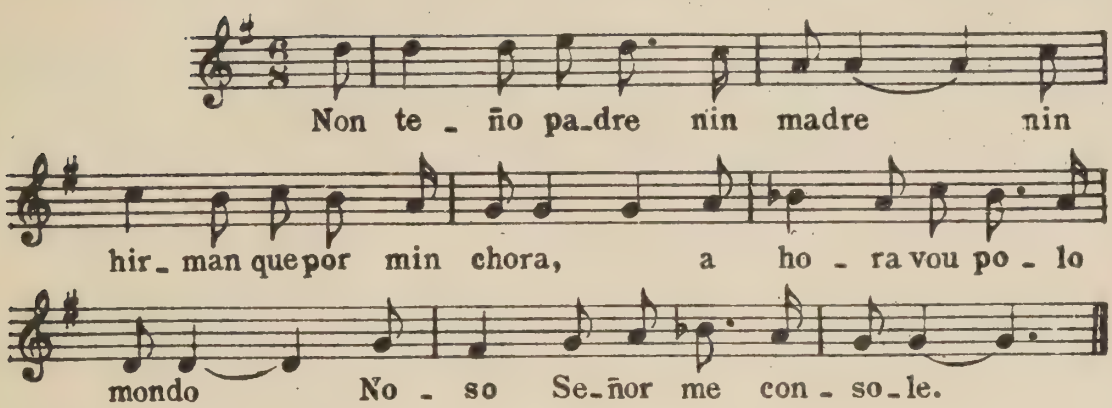
Galicia

Oida por
D. Casto Sampedro



Version segunda

Según
D. Ramón de Arana

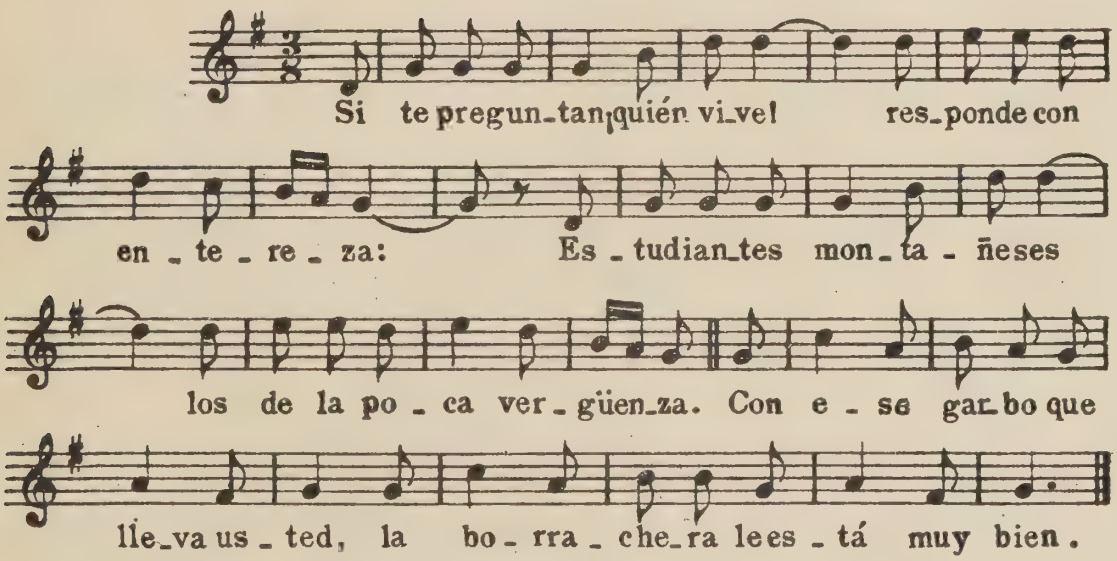


191)

Estudiantil

Santander

Comunicada por el P. N. Otaño

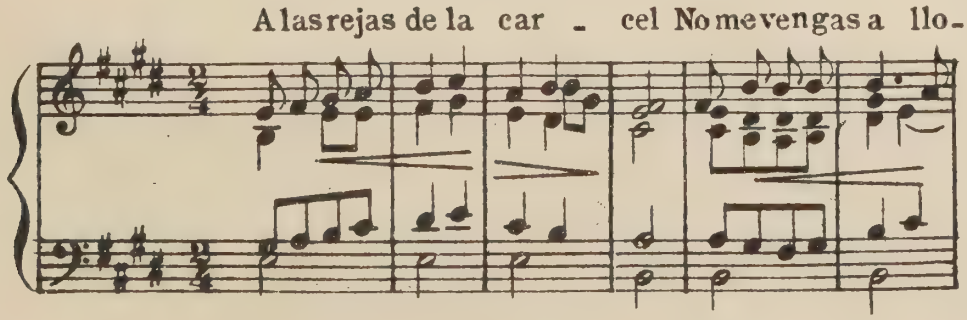


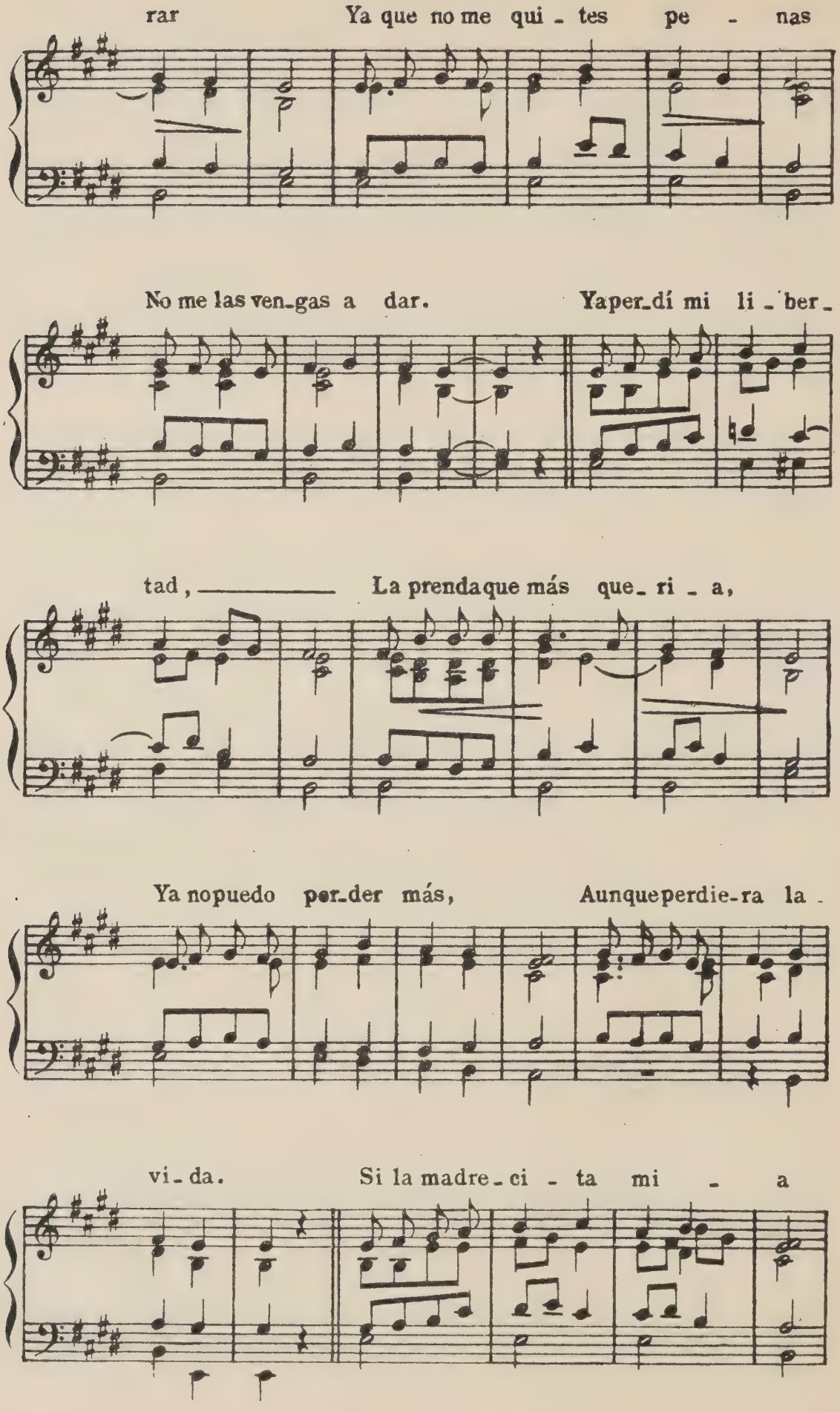
192)

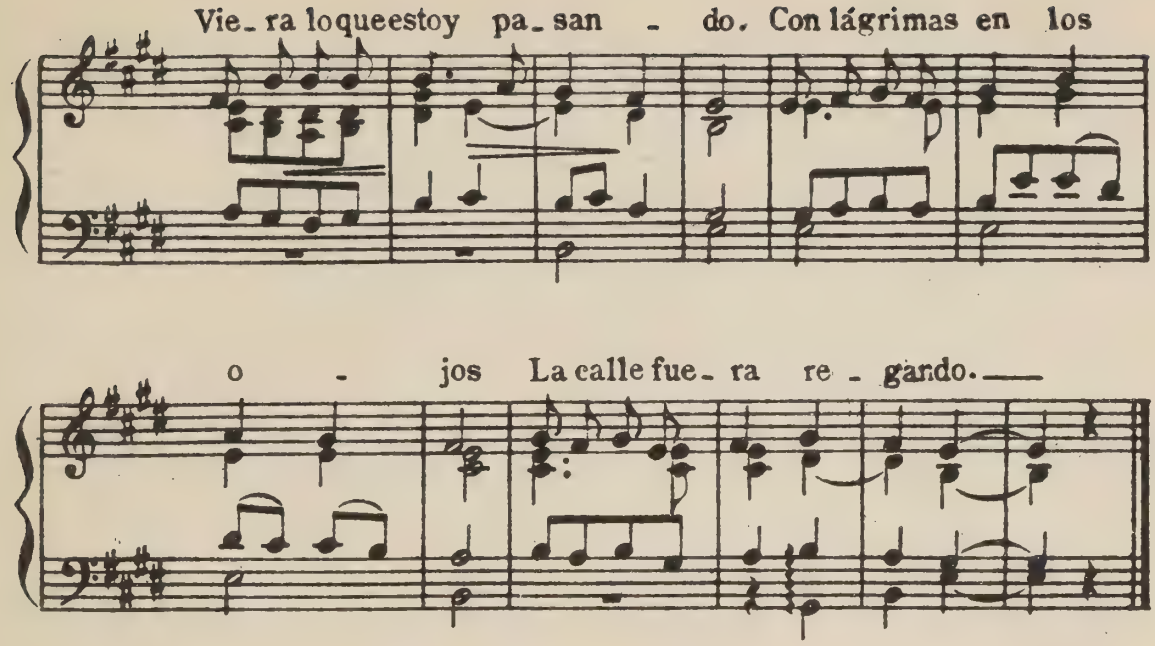
Copla Carcelera

Camero (Castilla la Vieja)

De la colección Don Jose Inzeuga



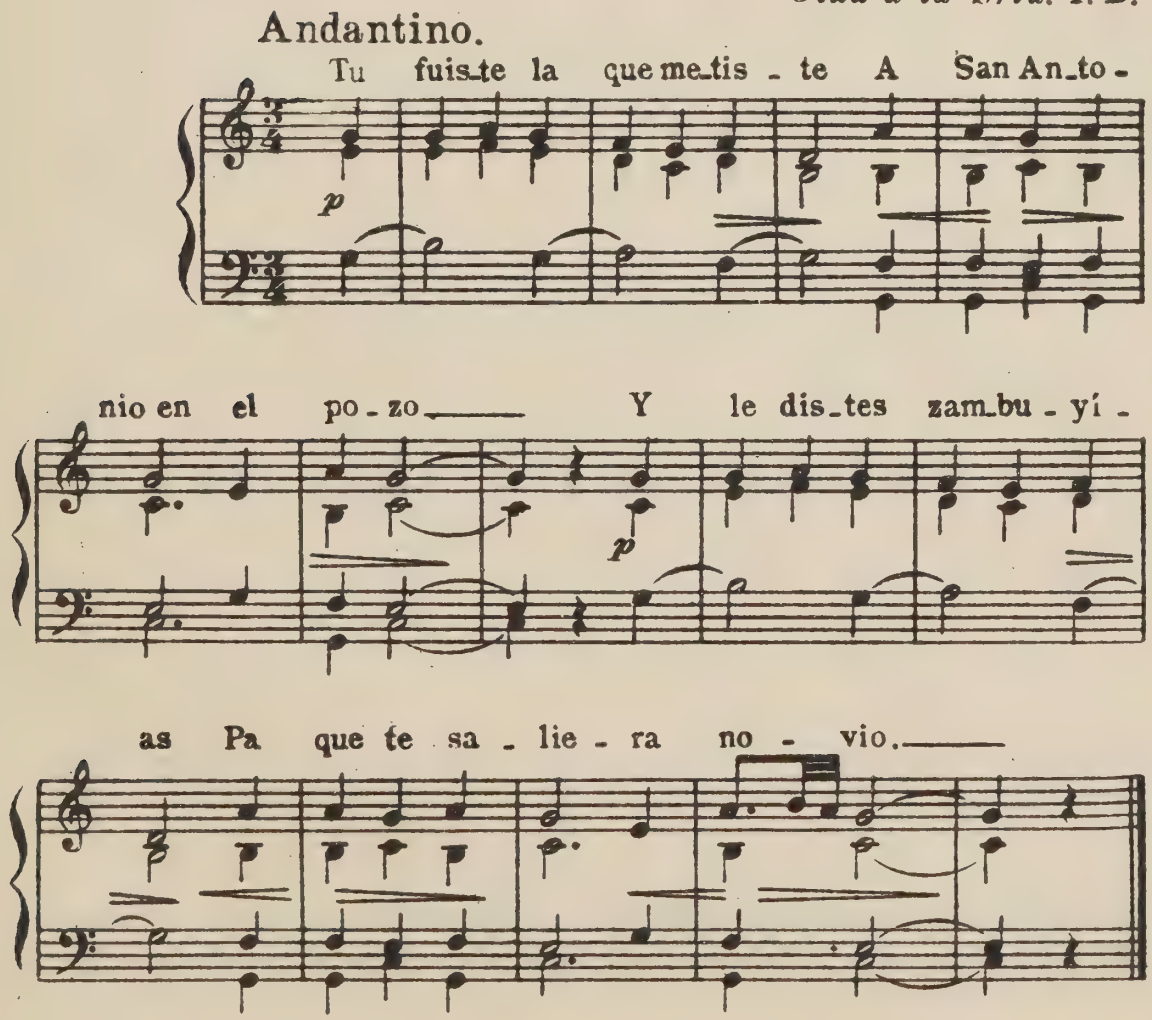

rar Ya que no me qui - tes pe - nas
No me las ven-gas a dar. Yaper-dí mi li - ber-
tad, La prendaque más que- ri - a,
Ya nopuedo por-der más, Aunqueperdie-ra la -
vi - da. Si la madre-ci - ta mi - a



193)

Copla de muchachas casaderas

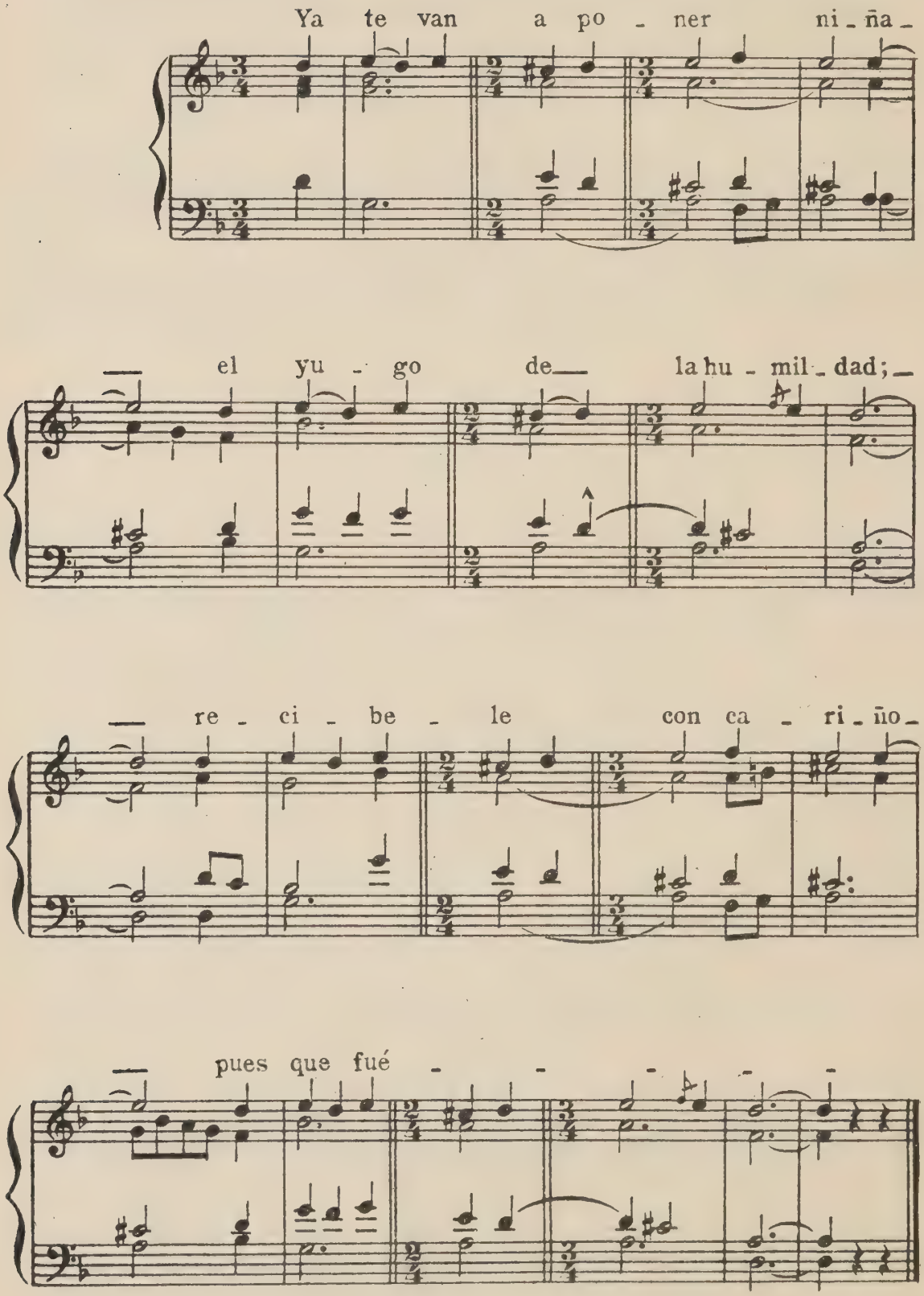
Oida a la Srta. T. B.



194)

Copla de boda

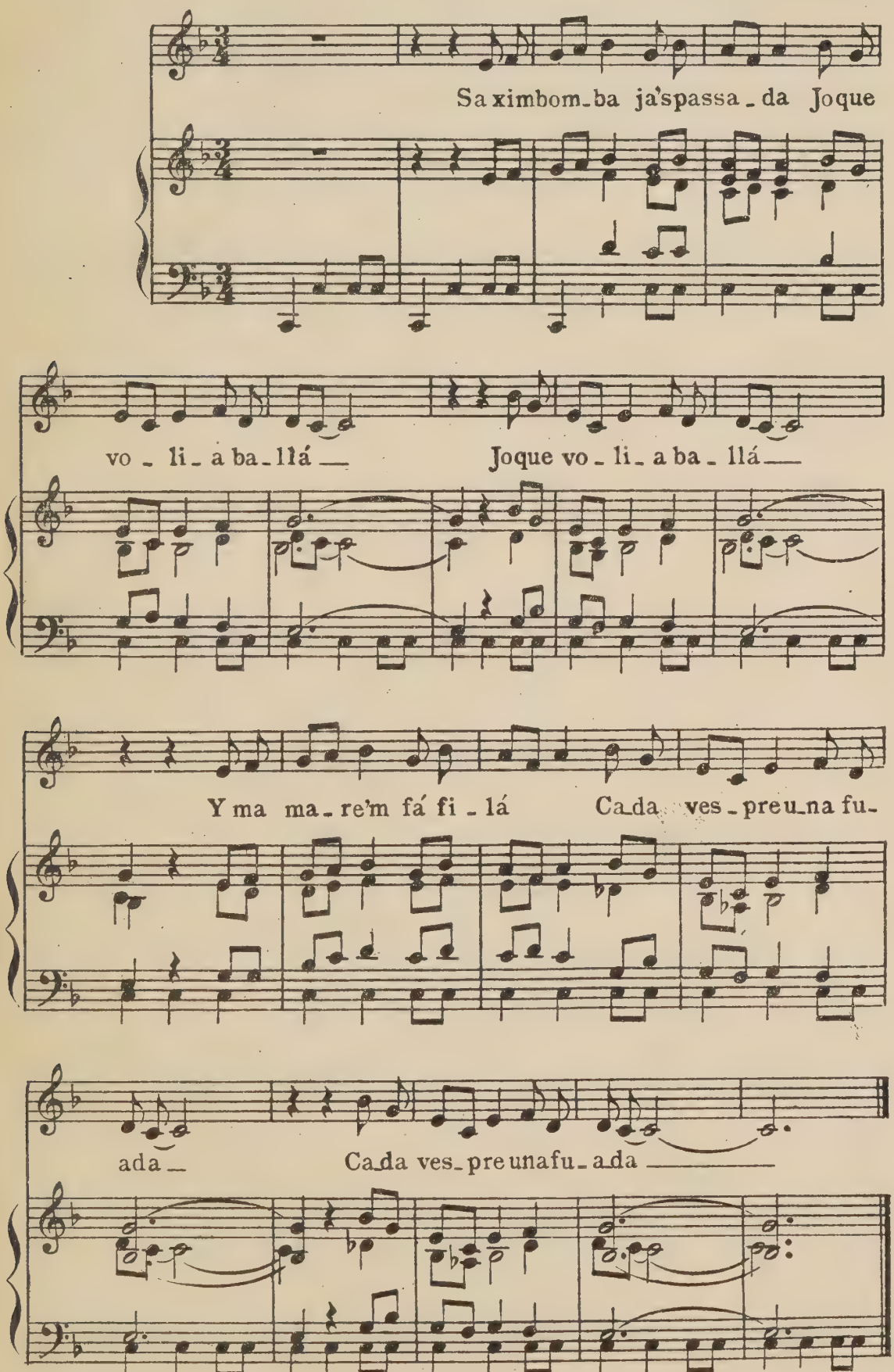
Santander. ***Comunicada por D. Anselmo G. del Valle:***



La canción de la zambomba

Puebla (Baleares)

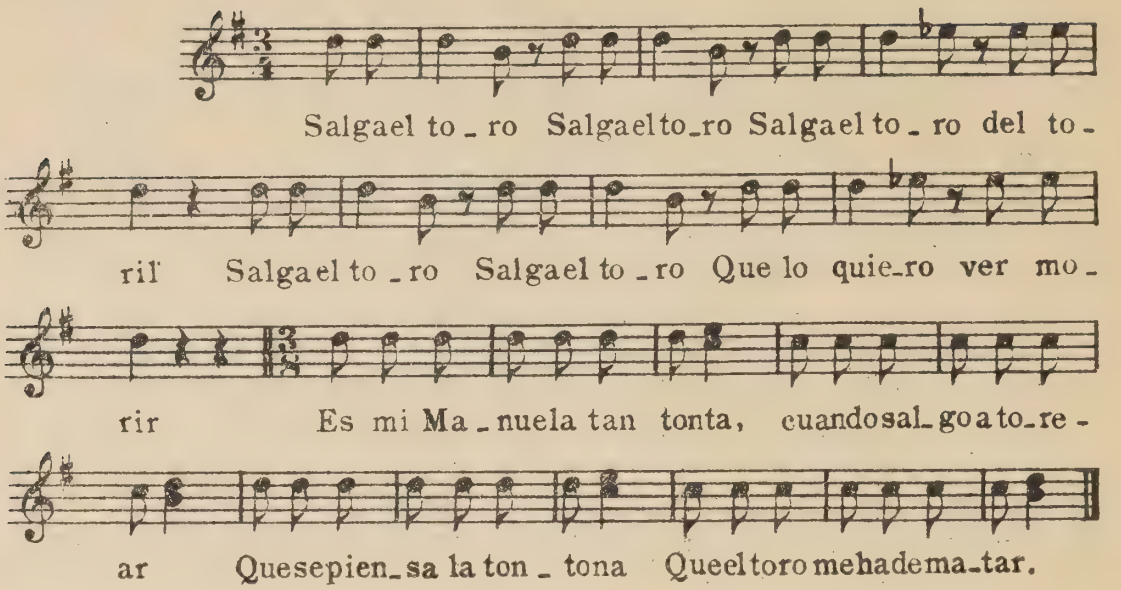
De la colección de Antonio Noguera



196)

Copla de fiesta taurina

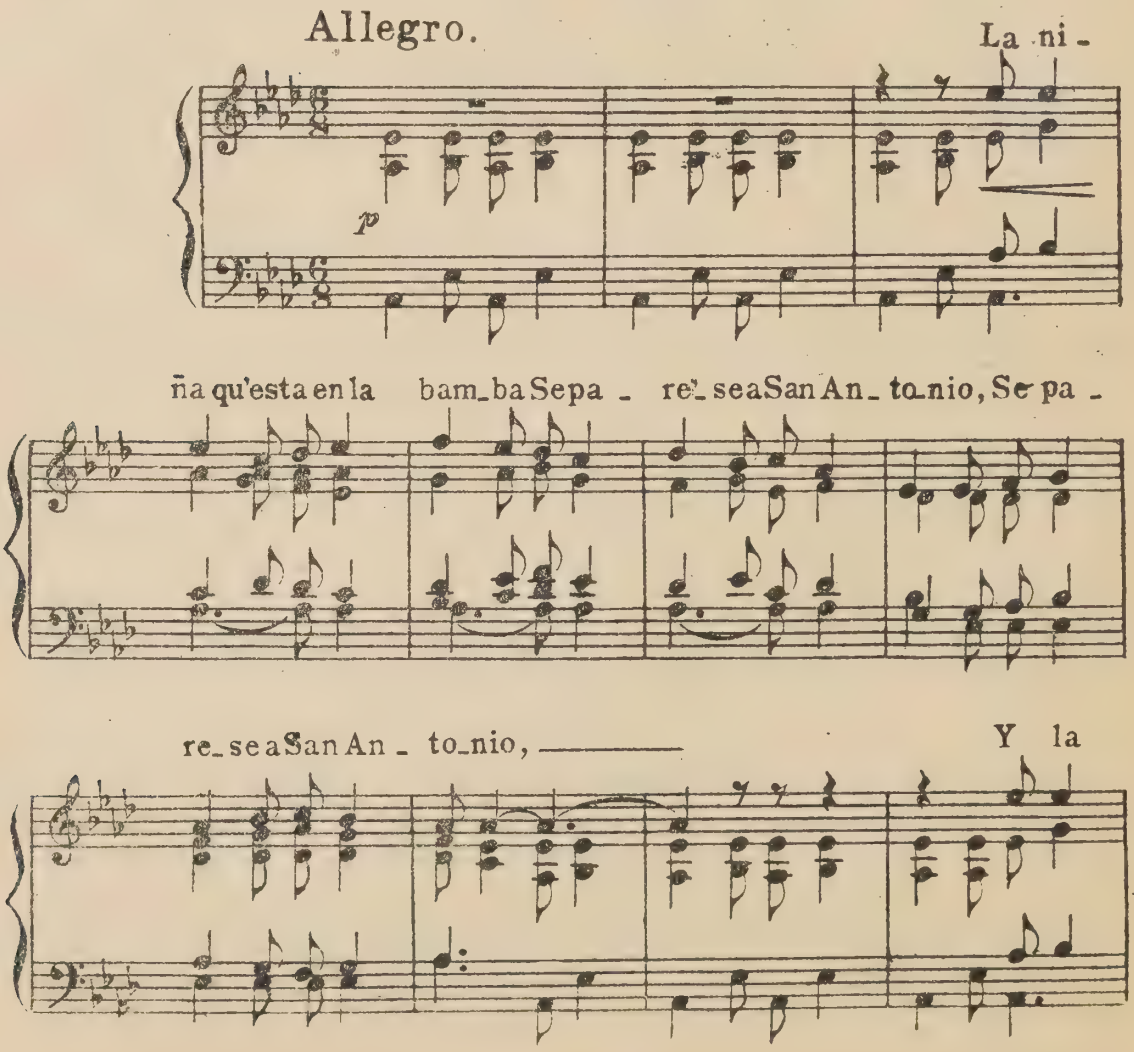
Tortosa.



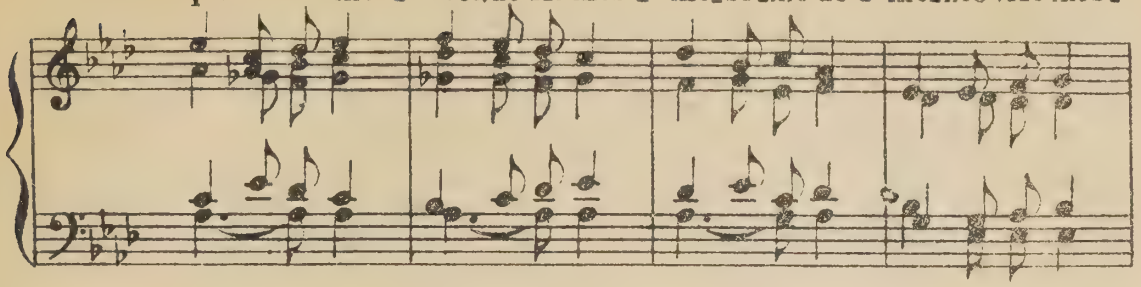
197)

Copla de columpio

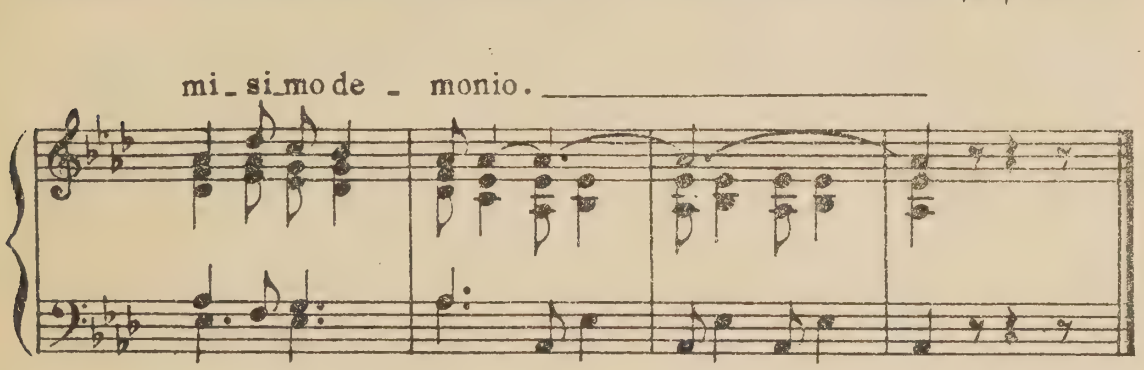
Málaga. *Comunicada por la Srta. T. B.*



que la está me - siendo Ar mis - mi_si_mo de - mo_nio, Ar mis_



mi_si_mo de - monio. _____



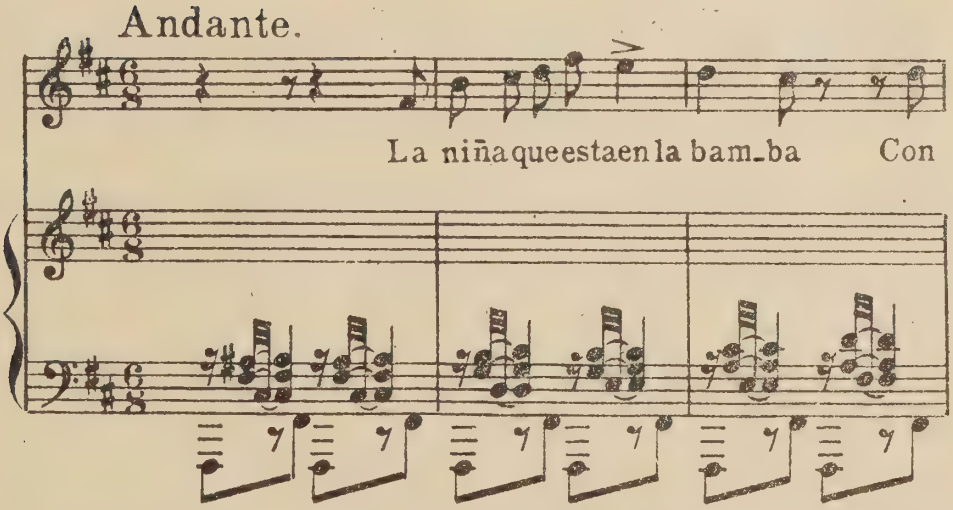
198)

Copla de columpio

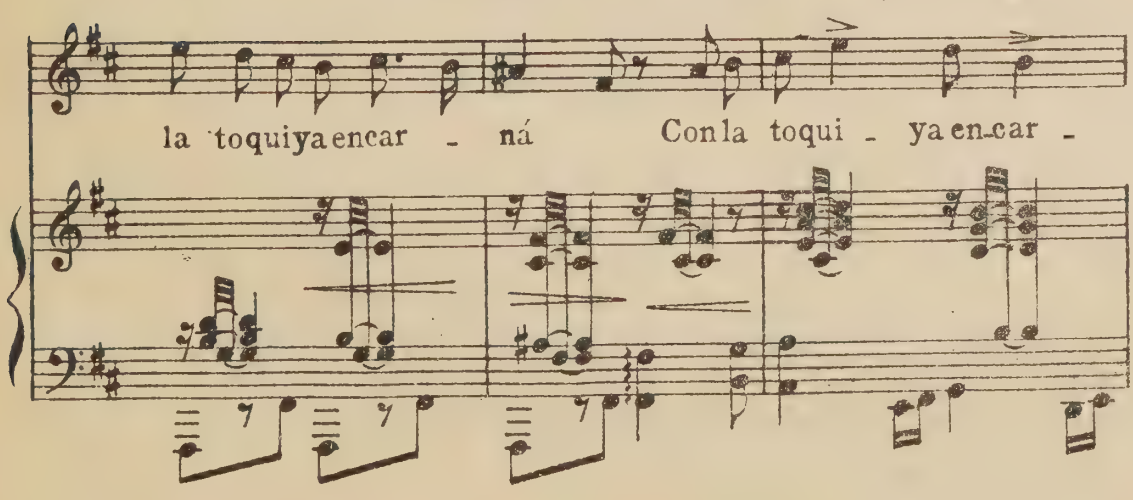
Málaga. *Comunicada por la Srta. T. B.*

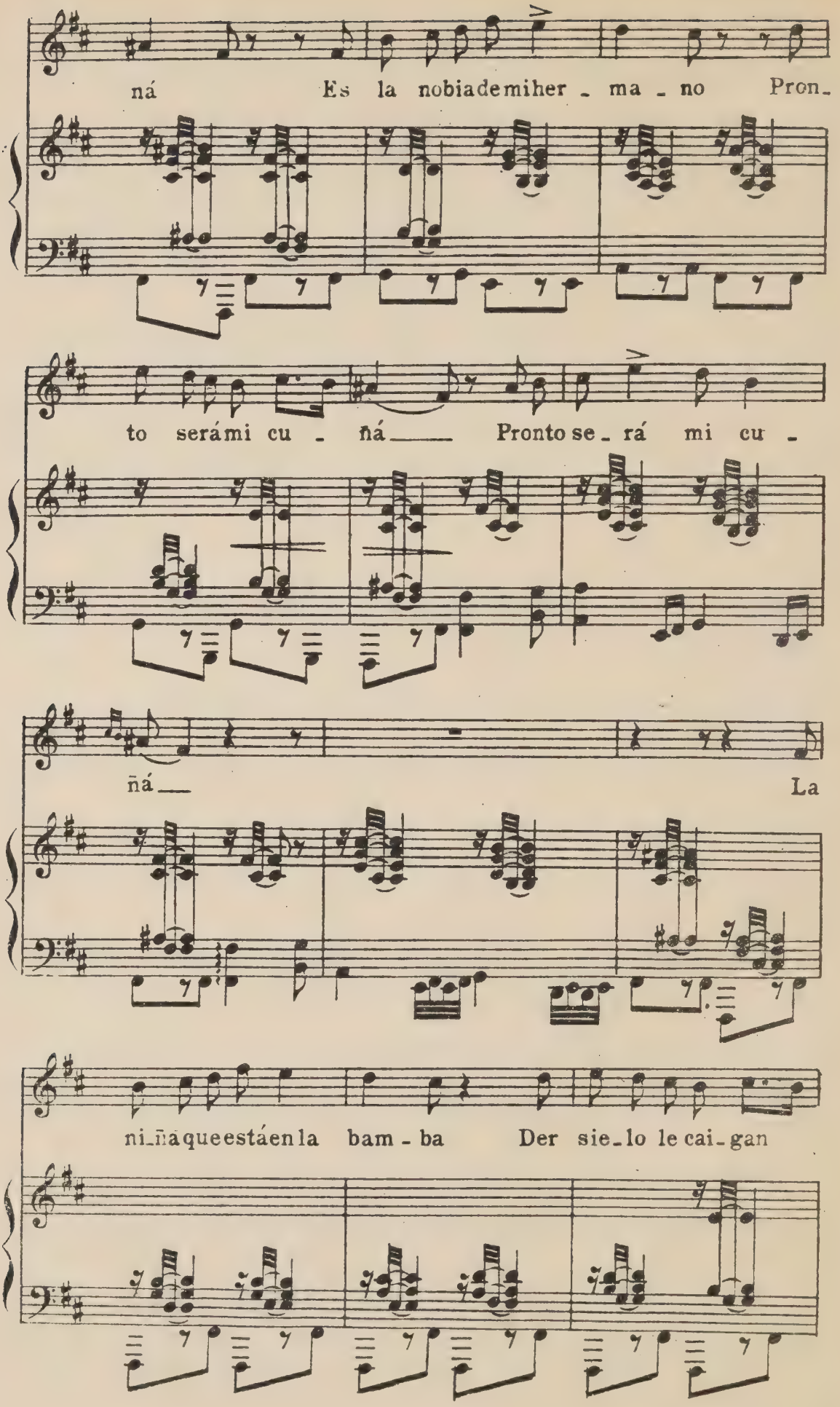
Andante.

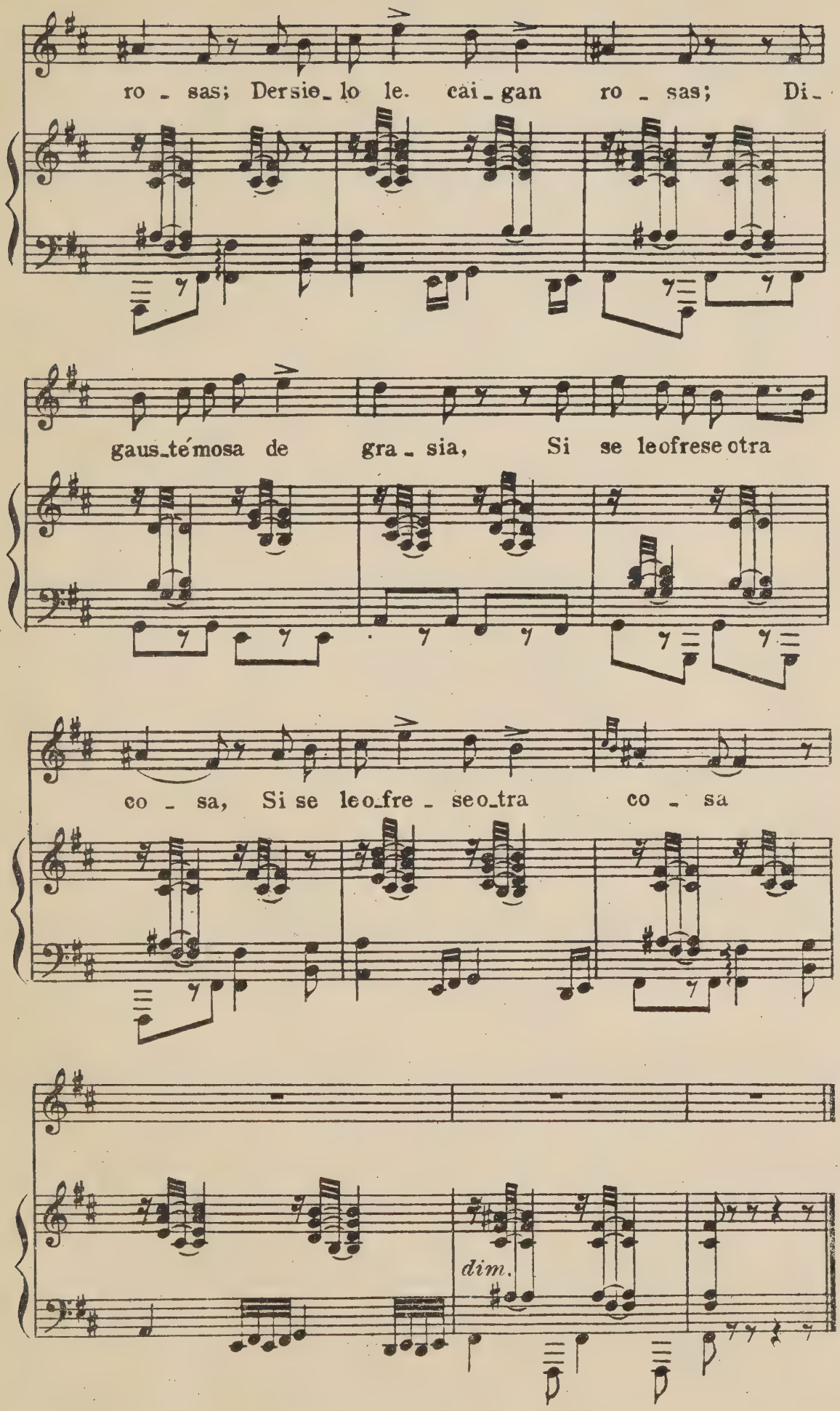
La niña que está en la bam_ba Con



la toquiya encar - ná Con la toqui - ya en_car -



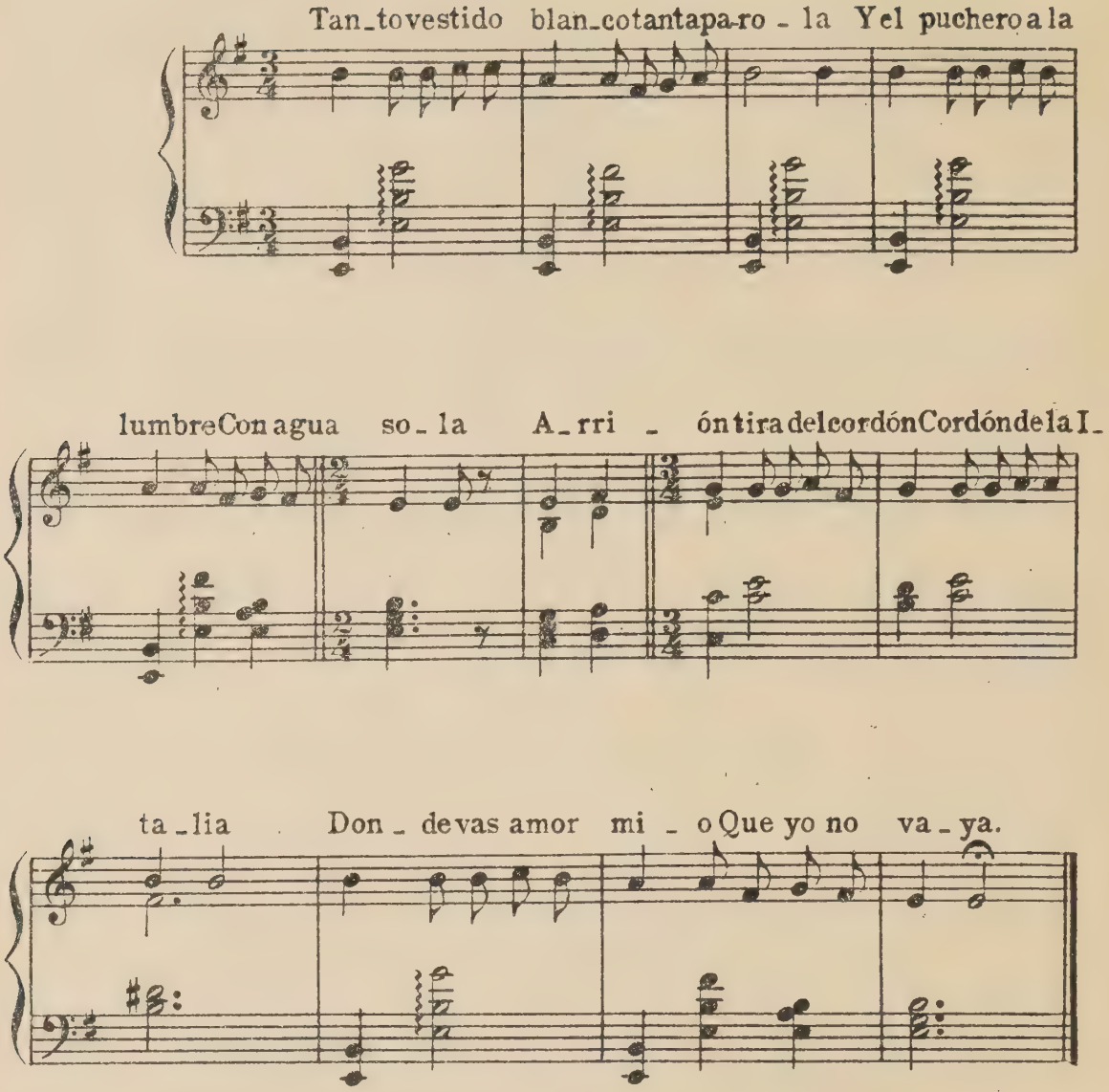

ná Es la nobiademiher - ma - no Pron-
to serámi cu - ñá Prontose - rá mi cu -
ñá La
ni-ñáqueestáenla bam - ba Der sie-lo le cai-gan


ro - sas; Dersie-lo le. cai-gan ro - sas; Di-
gaus-témosa de gra - sia, Si se leofrese otra
co - sa, Si se leo-fre - seo-tra co - sa
dim.

199)

Copla de corro

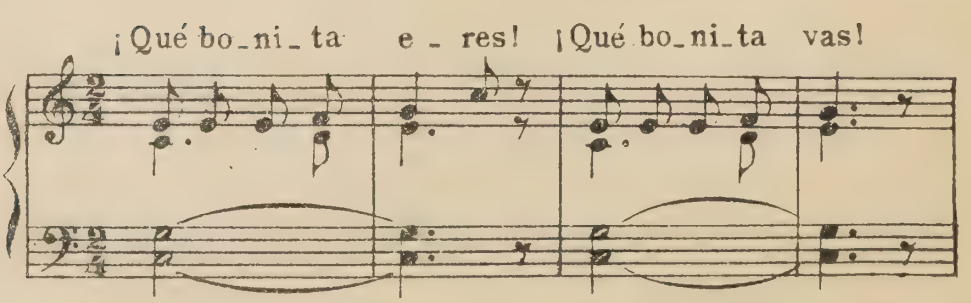
Madrid.

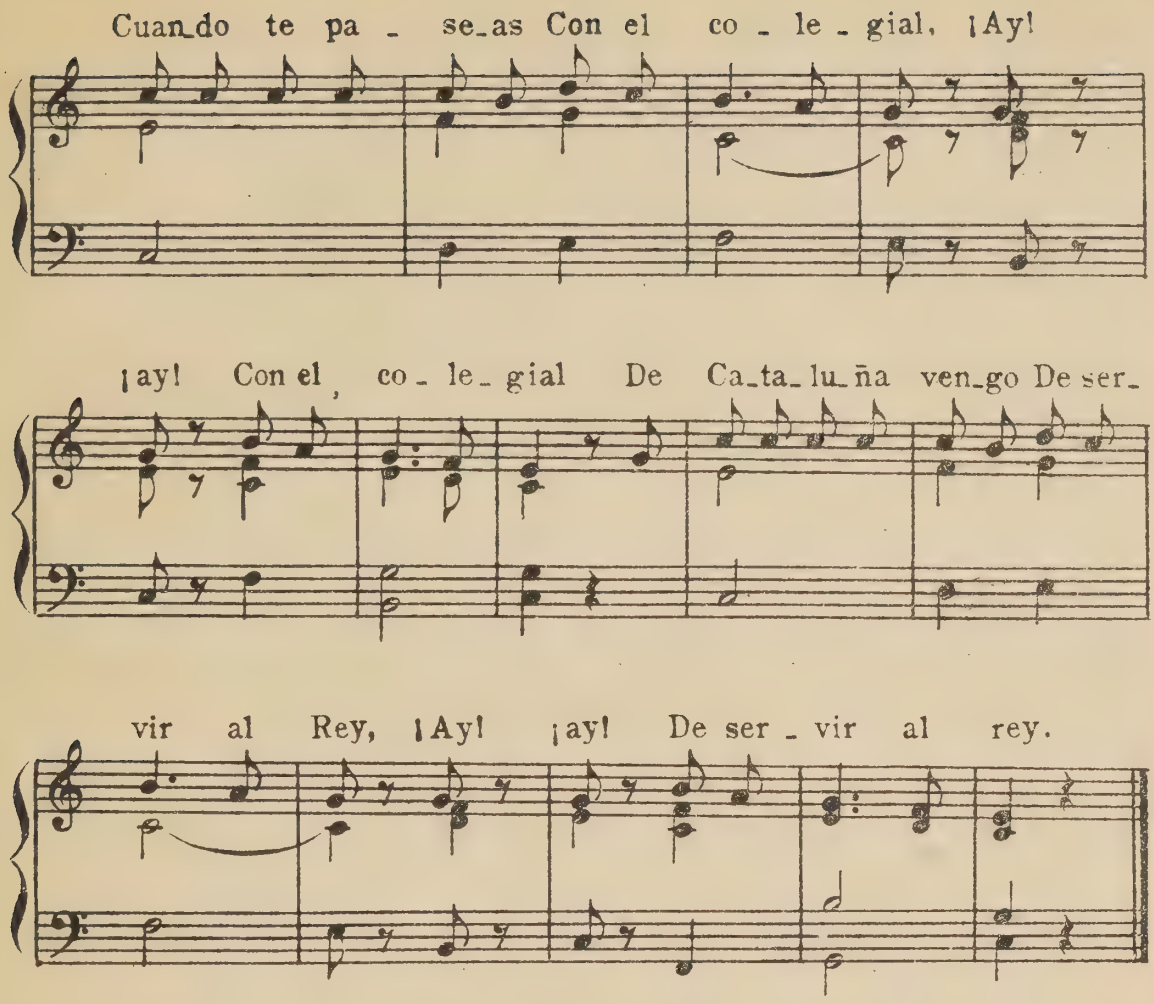


200)

Copla de corro

Madrid.





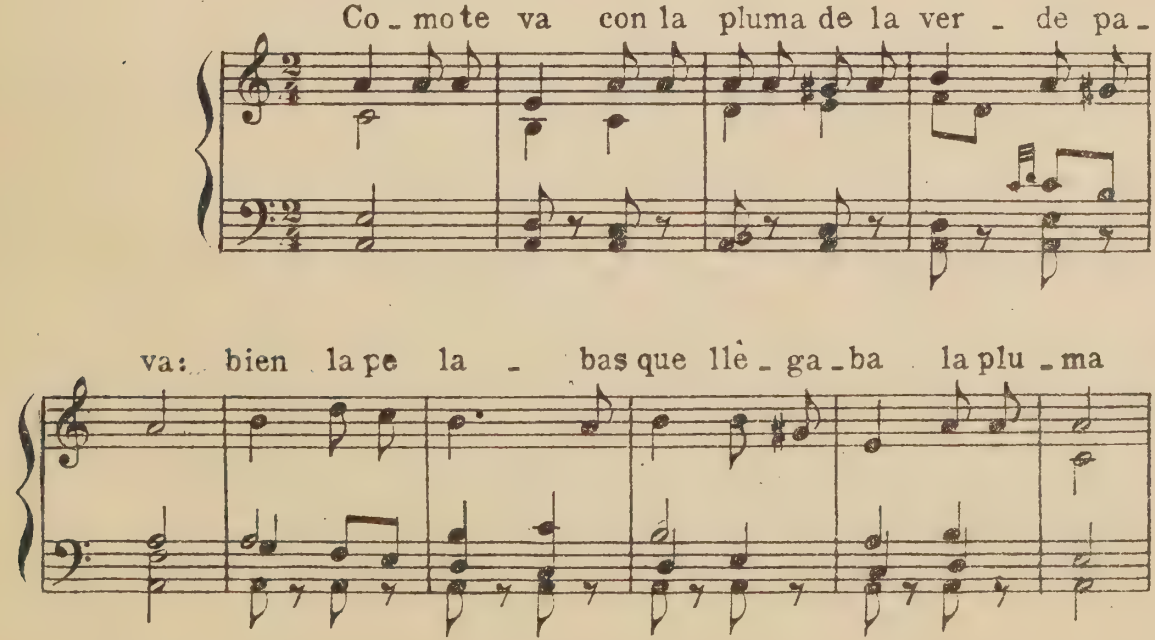
201)

Canción del Valle de Langreo

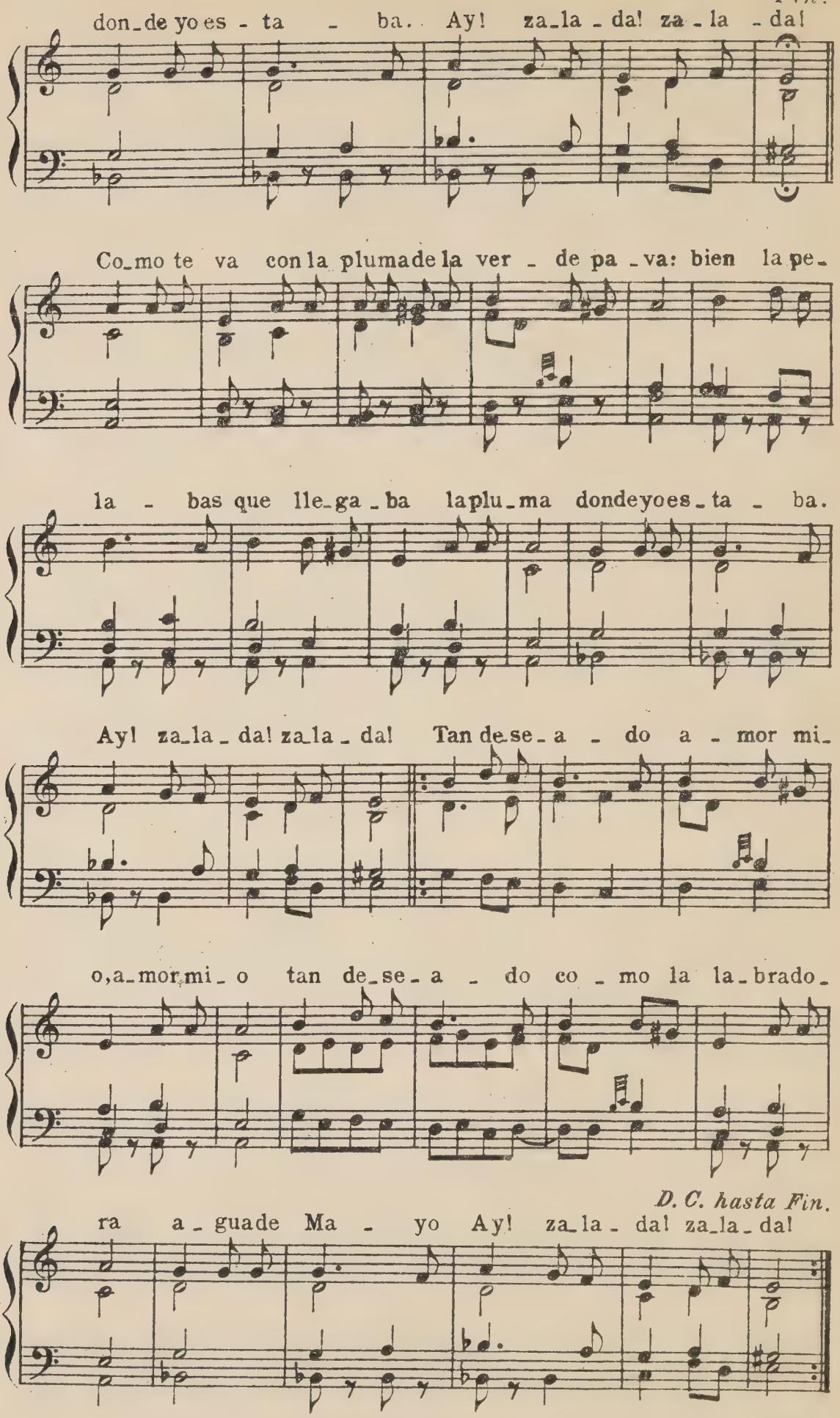
Asturias.

Recogida por
D. Anselmo Gonzalez del Valle.

Allegretto



Fin.



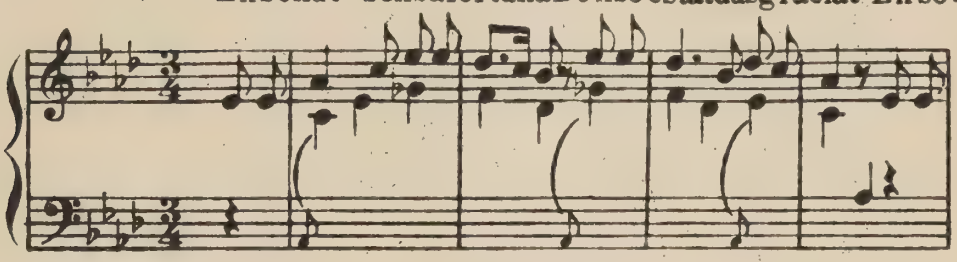
D. C. hasta Fin.

202)
Canción amatoria

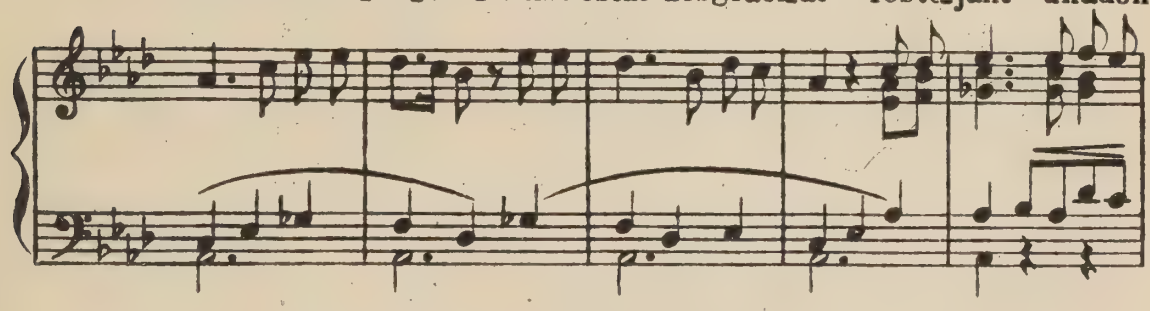
Cataluña

Del Romancerillo de Don M. Milá y Fontanals

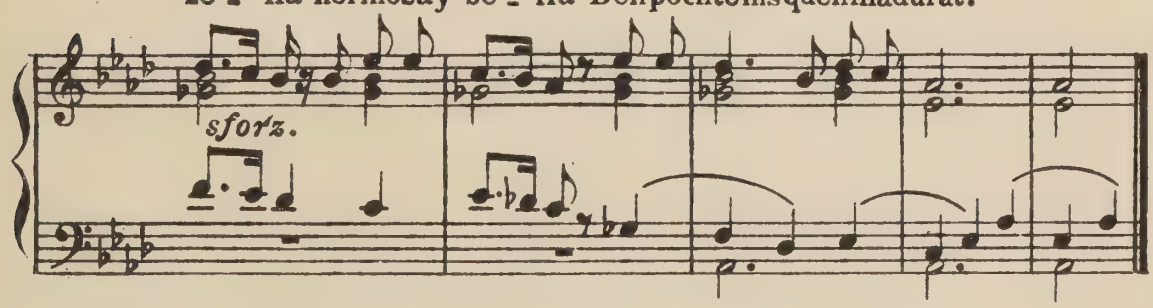
Ensonat sensafortunaBe'nsoestatdasgraciat Enso-



nat sensefor-tu-na Be'nso'estat desgraci-at feste-jant unadon-



ze-lla hermosay be-lla Benpochtemsquenihadurat.



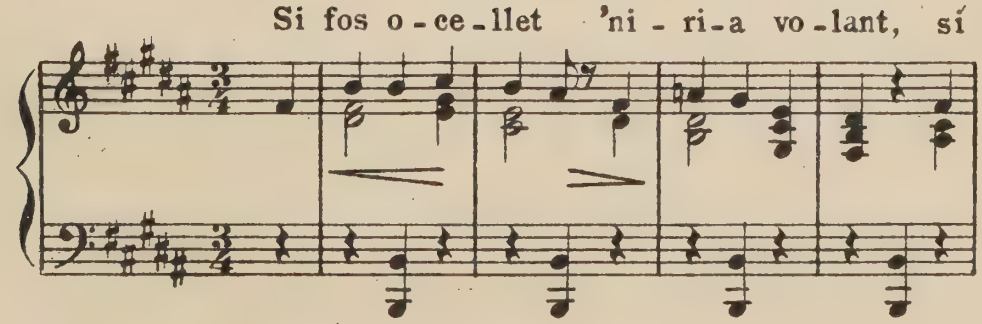
203)
Eulalia

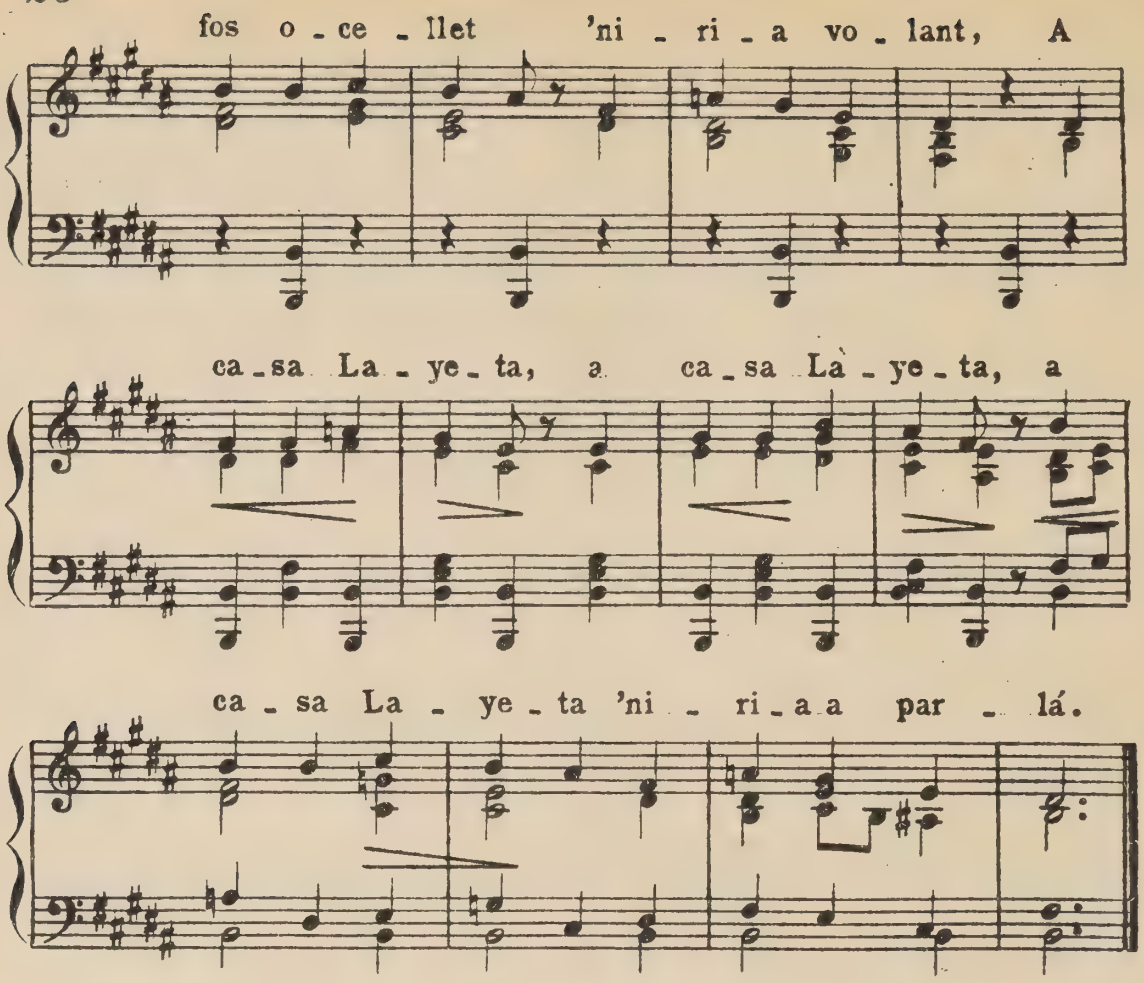
Cataluña

Del Romancerillo de Don M. Milá y Fontanals

Allegro

Si fos o-ce-llet 'ni-ri-a vo-lant, sí



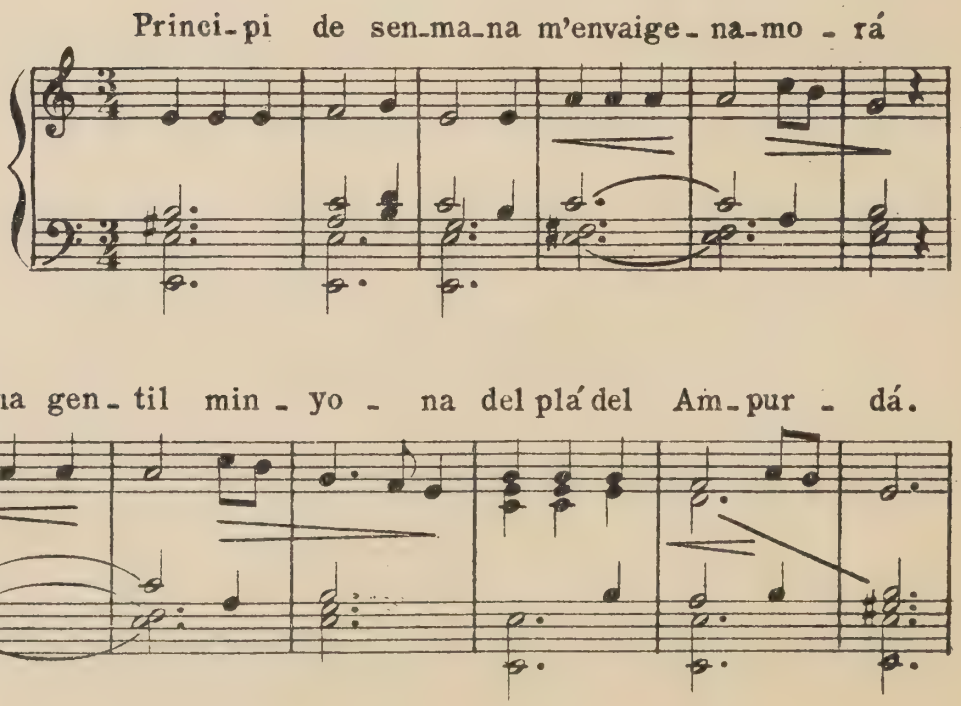


204)

Falta de palabra

Cataluña

Del Romancerillo de Don M. Milá y Fontanals



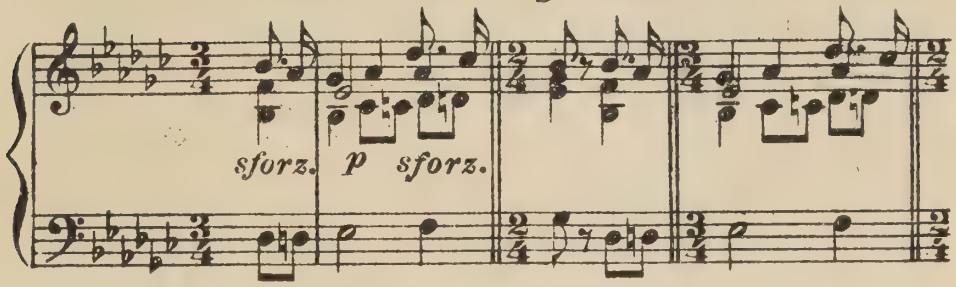
205)

Marta

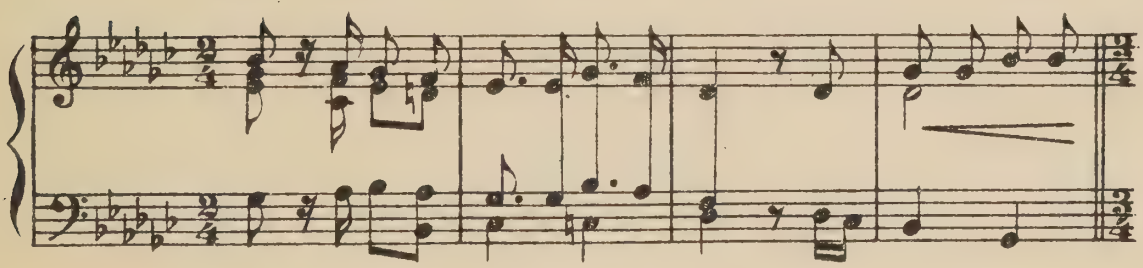
Cataluña

Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

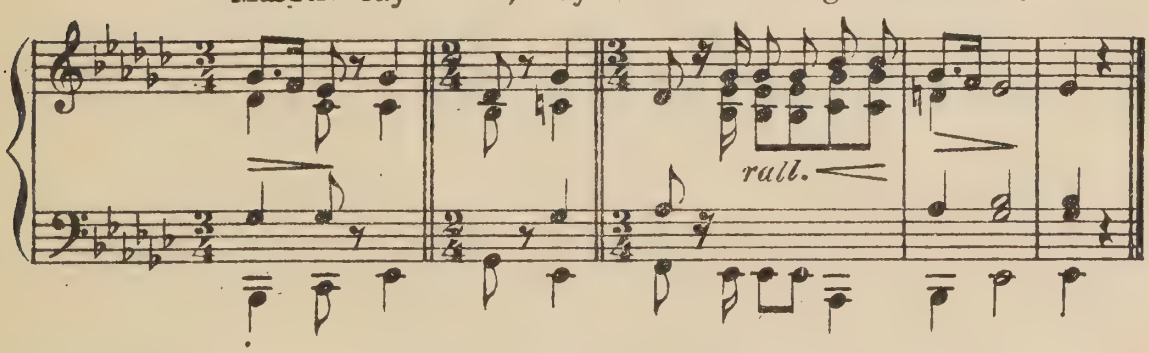
A l'ombrad'untaron - gé a l'om-brad'un ta-ron-



gé quelaylay-rá, lay-rá lay-rá s'es - tá la gentil



Mar_tra lay - rá, lay - rá s'está lagentil Martra.



206)

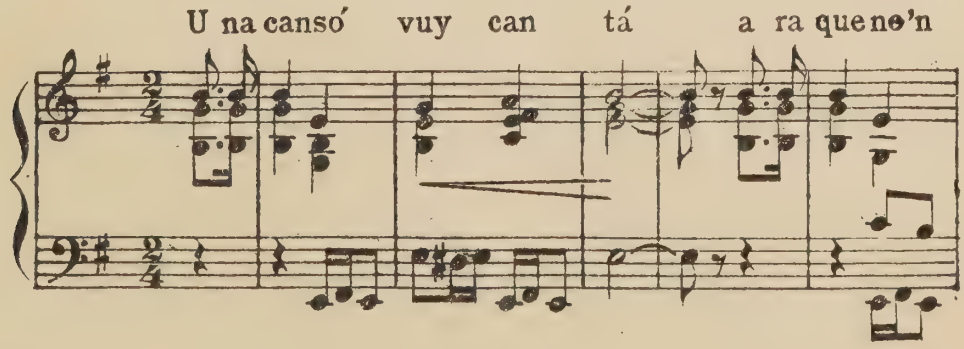
Mariana

Cataluña

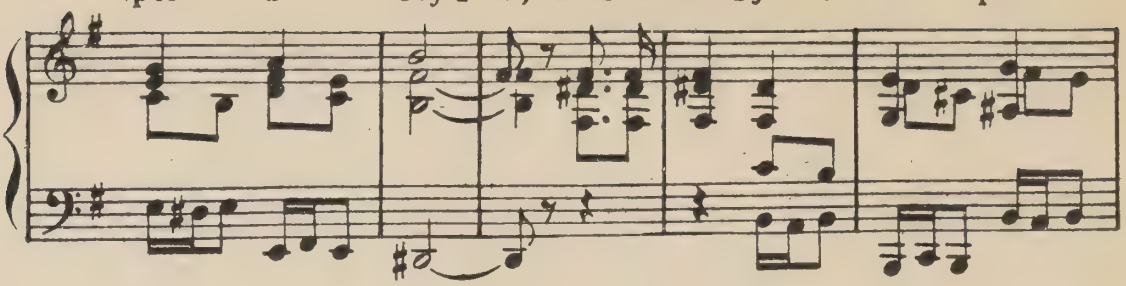
Del Romancerillo de
Don M. Milá y Fontanals

Allegro

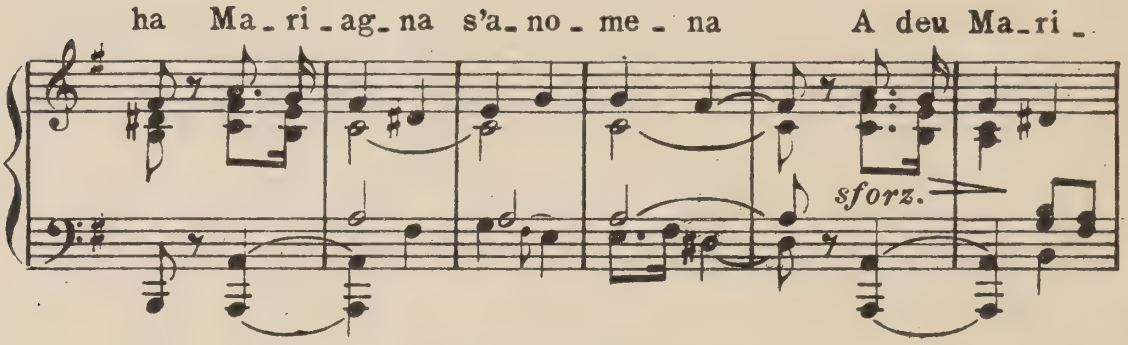
U na cansó vuy can tá a ra que no'n



per - di fey_na, D'u_na min_yo - na qu'hi

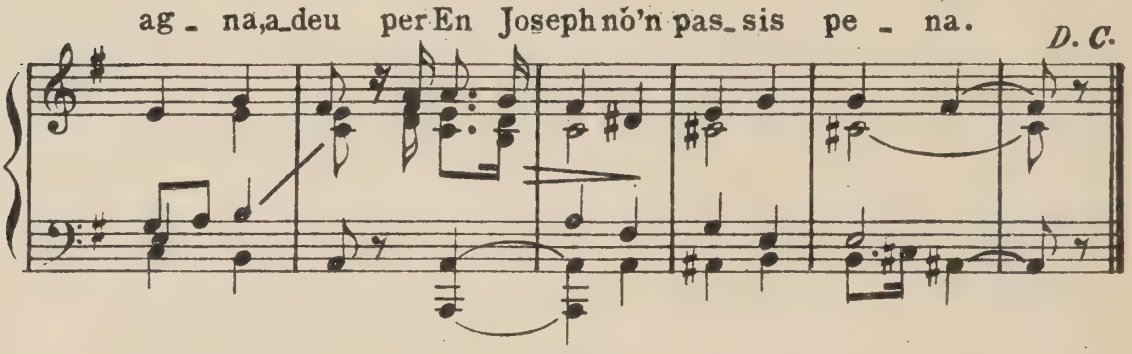


ha Ma_ri_ag_na s'a_no_me_na A deu Ma_ri_



ag_na,a_deu per En Joseph nŏ'n pas_sis pe_na.

D. C.



207)

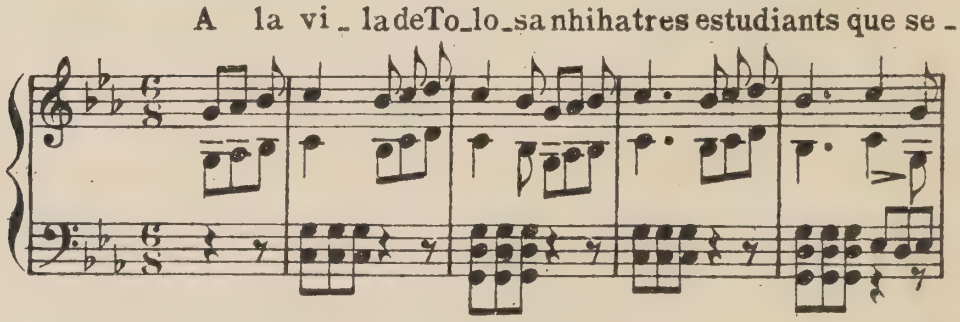
Los tres estudiantes

Cataluña

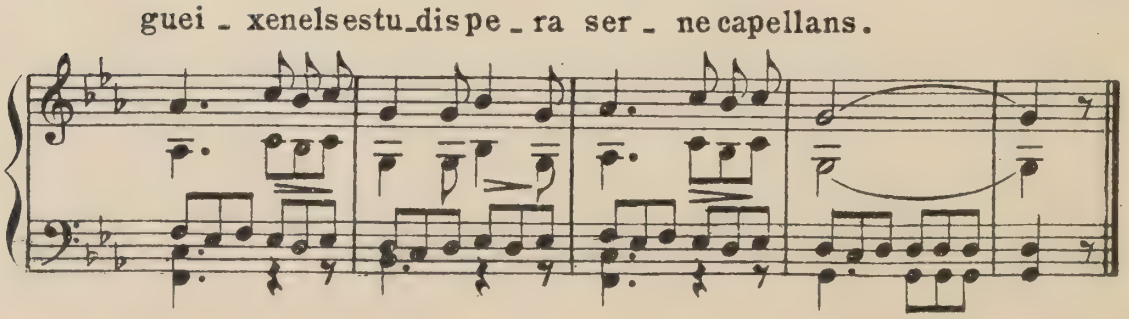
Del Romancerillo de Don M. Milá y Fontanals

Moderato

A la vi_la de To_lo_sa nhi ha tres estudiants que se_



guei_xen els estu_dis pe_ra ser_ne capellans.



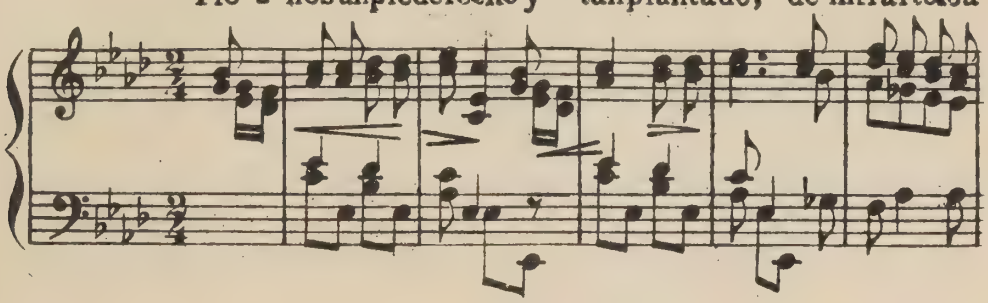
Copla asturiana

Asturias

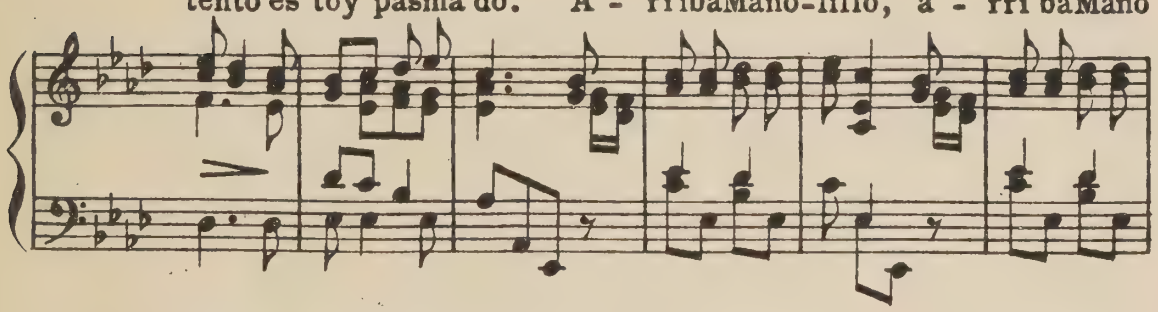
De la colección de Nuevo y Miranda

All.º giocoso

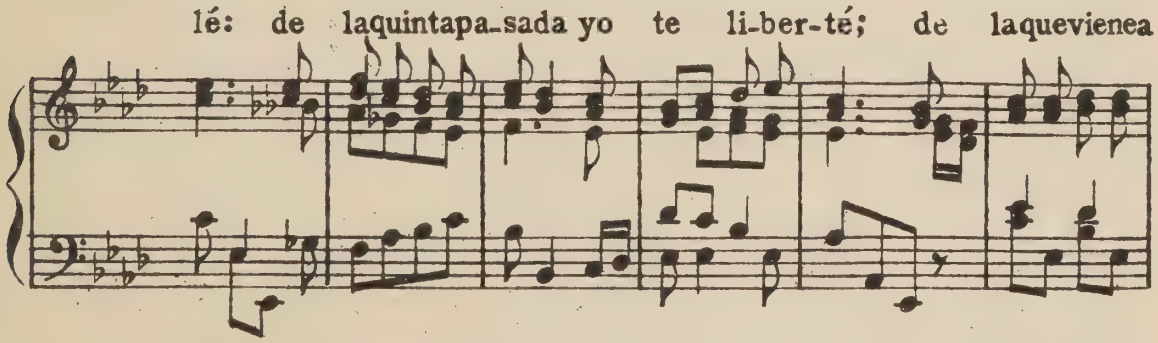
Tie - nesunpiederechoy tanplantado, de mirarteloa



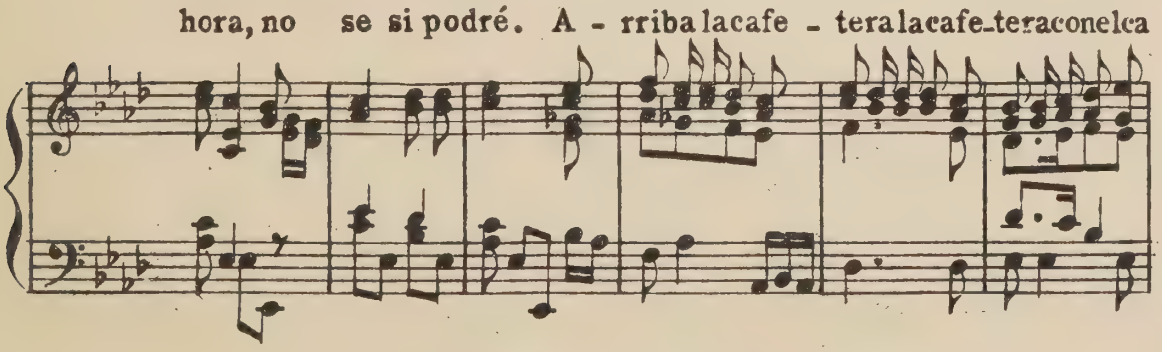
tento es toy pasma do. A - rribaMano-lillo, a - rri baMano



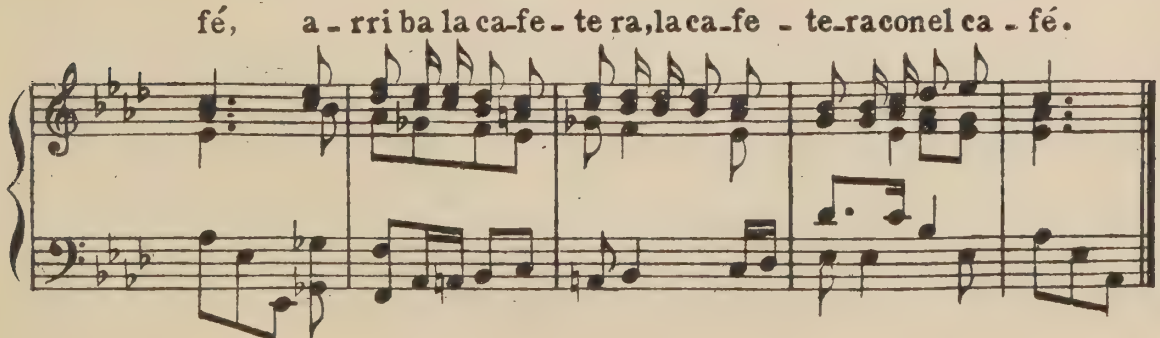
lé: de laquintapa-sada yo te li-ber-té; de laquevienea



hora, no se si podré. A - rriba lacafe - teralacafe-teraconelca



fé, a - rri ba la ca-fe - te ra, la ca-fe - te-raconel ca - fé.



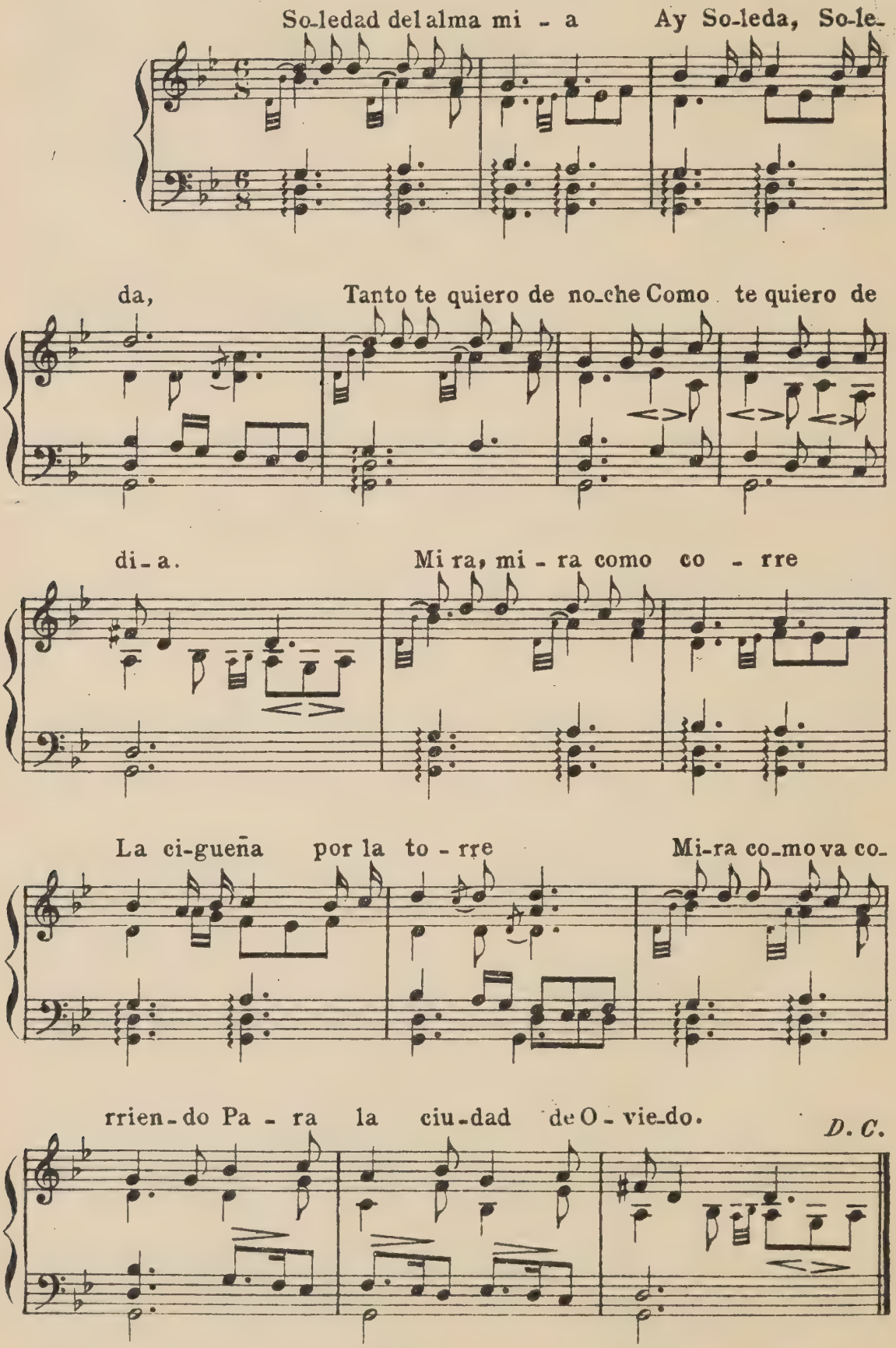
209)

Copla ovetense

Asturias

Comunicada por
D. A. Gonzales del Valle

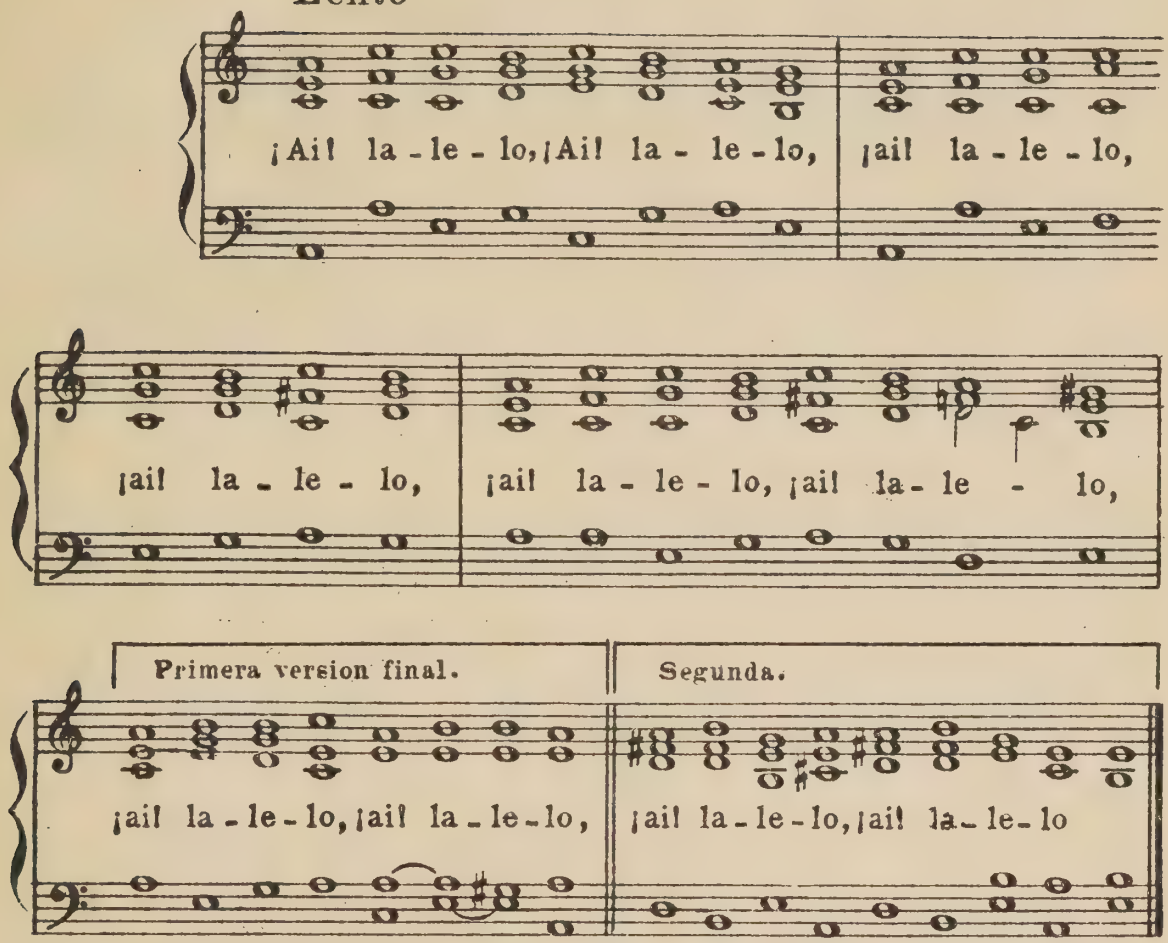
Quasi lento



210)
Alalá

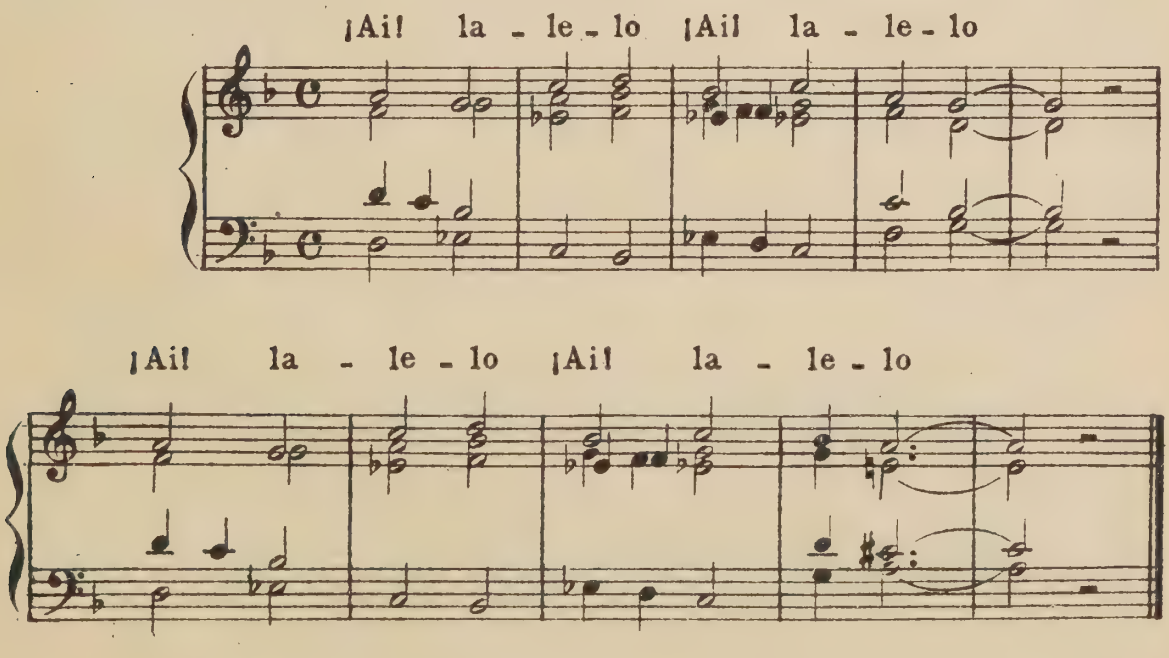
Galicia

Lento



211)
Alalá

Pontevedra



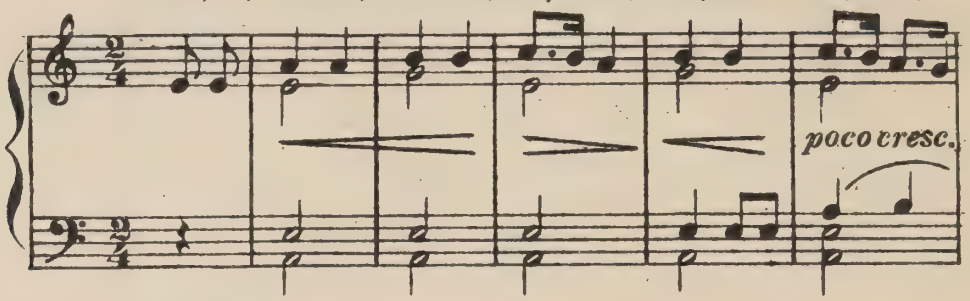
212)

Alalá

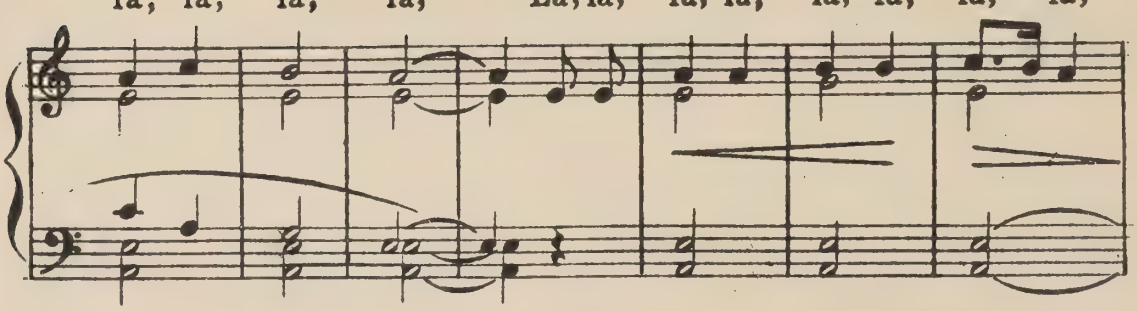
Galicia

Andante

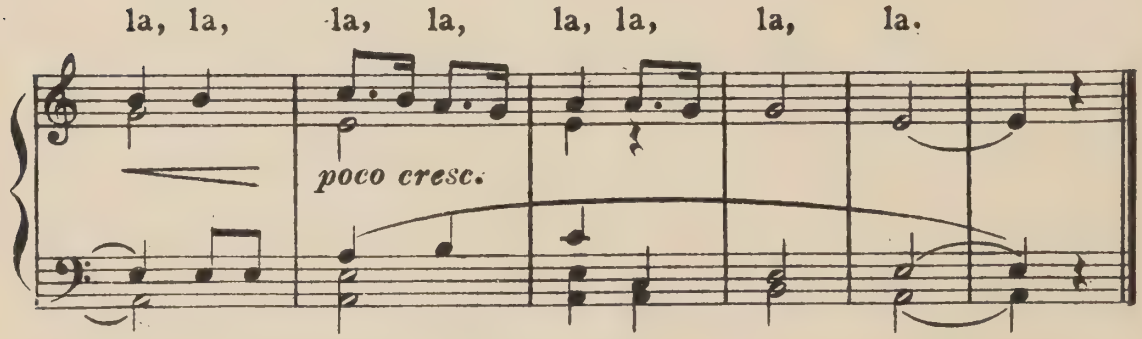
La, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la, la,



la, la, la, la, La, la, la, la, la, la, la, la,



la, la, la, la, la, la, la, la.



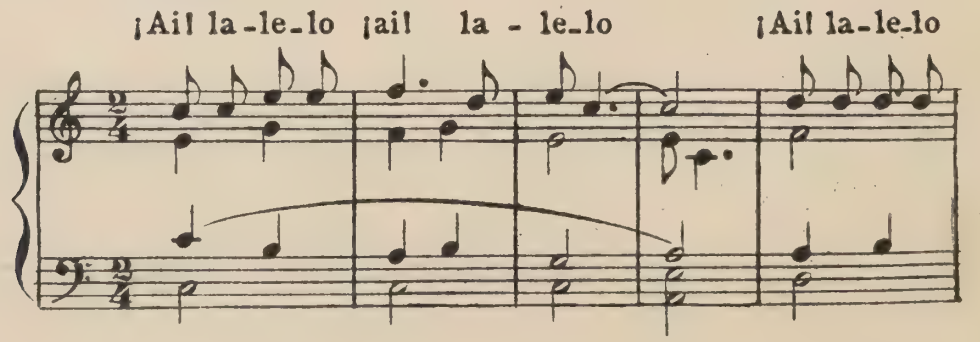
213)

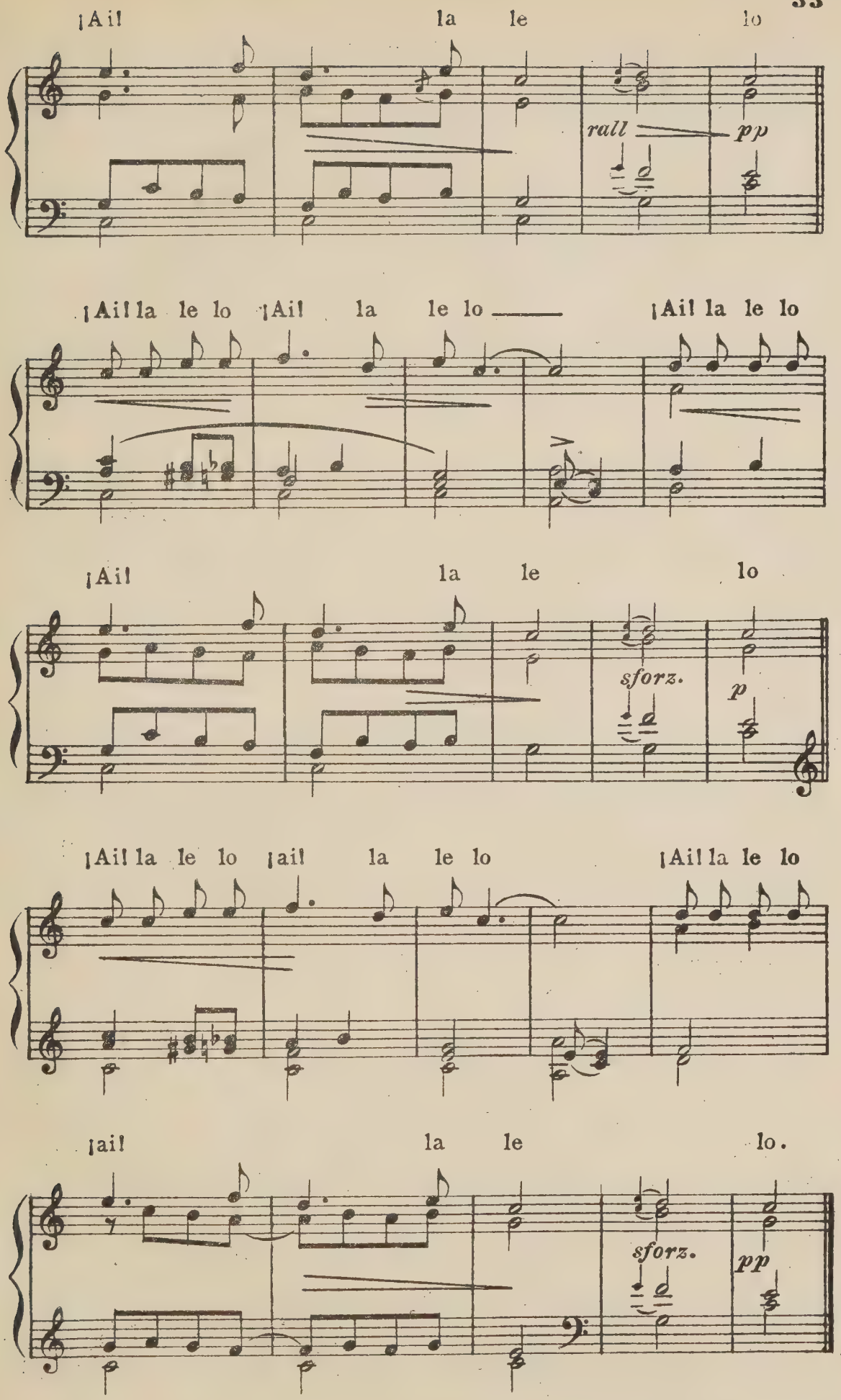
Alala

Pontevedra

Larghetto

¡Ai! la-le-lo ¡ai! la - le-lo ¡Ai! la-le-lo

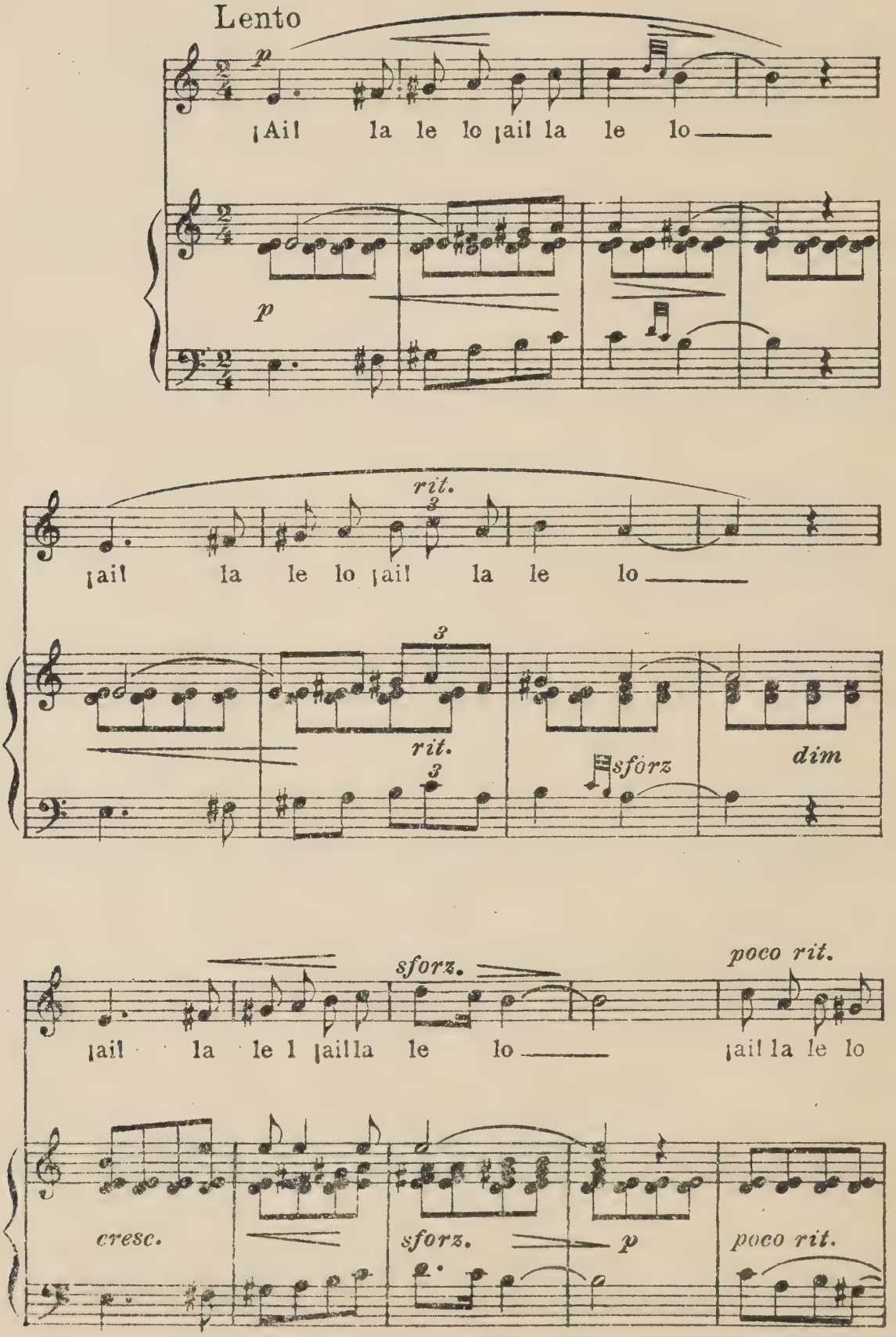


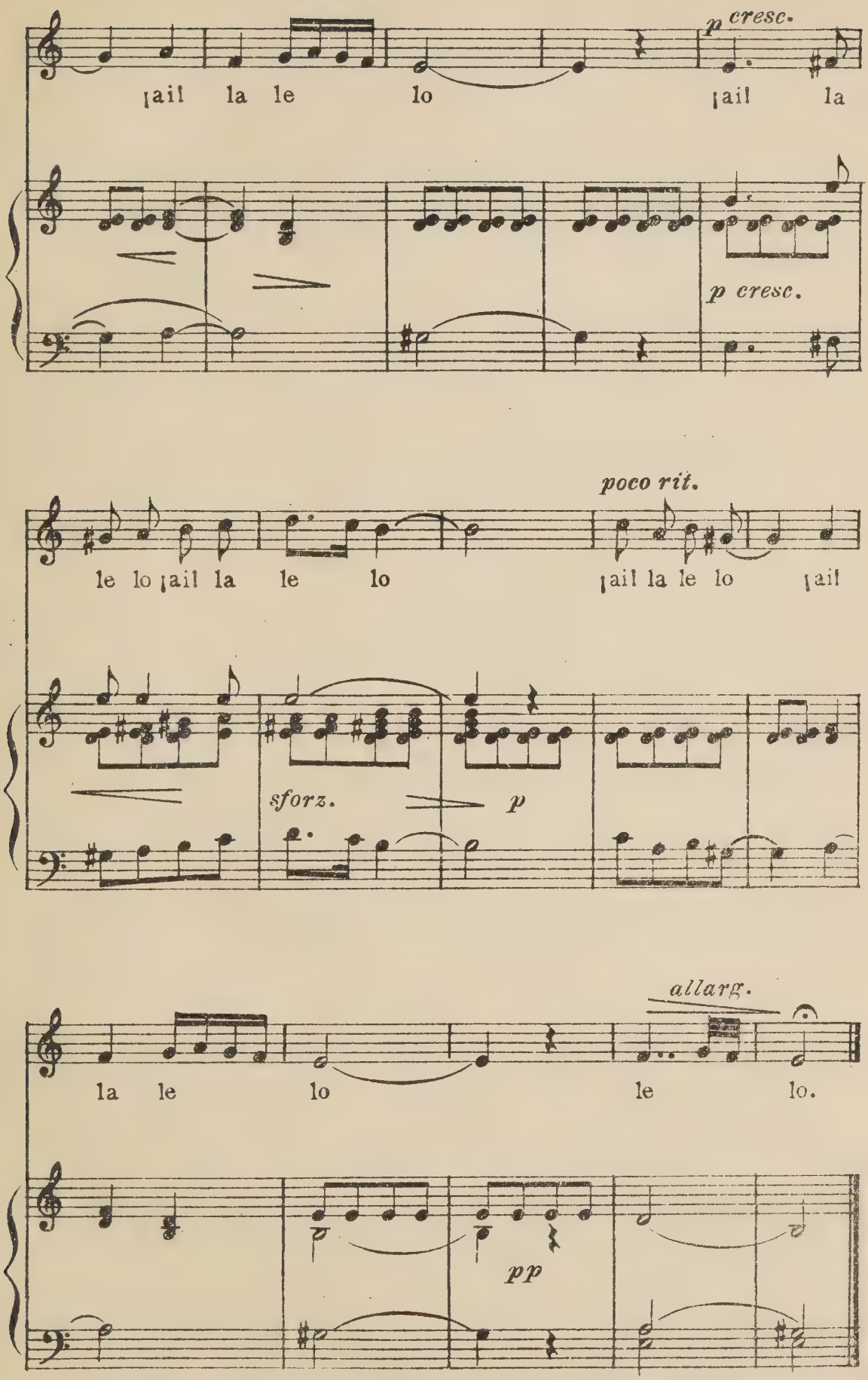

¡Ai! la le lo
rall
pp
¡Ai! la le lo ¡Ai! la le lo ¡Ai! la le lo
¡Ai! la le lo
sforz.
p
¡Ai! la le lo ¡ai! la le lo ¡Ai! la le lo
¡ai! la le lo.
sforz.
pp

214)

Alalá

Galicia

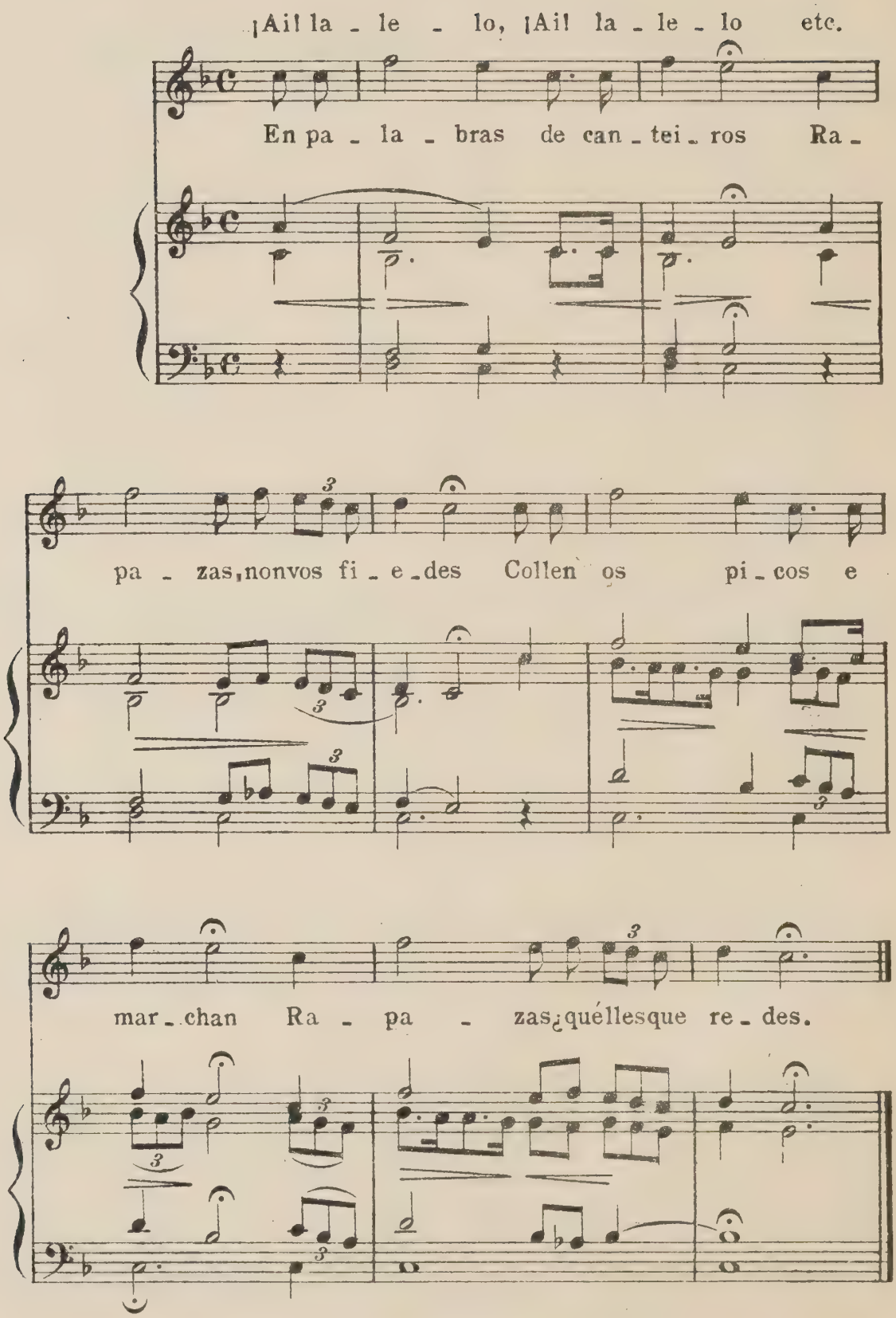



p cresc.
ail la le lo ail la
p cresc.
poco rit.
le lo ail la le lo ail la le lo ail
sforz.
p
allarg.
la le lo le lo.
pp

215)

Alalá

Salvatierra (Pontevedra)

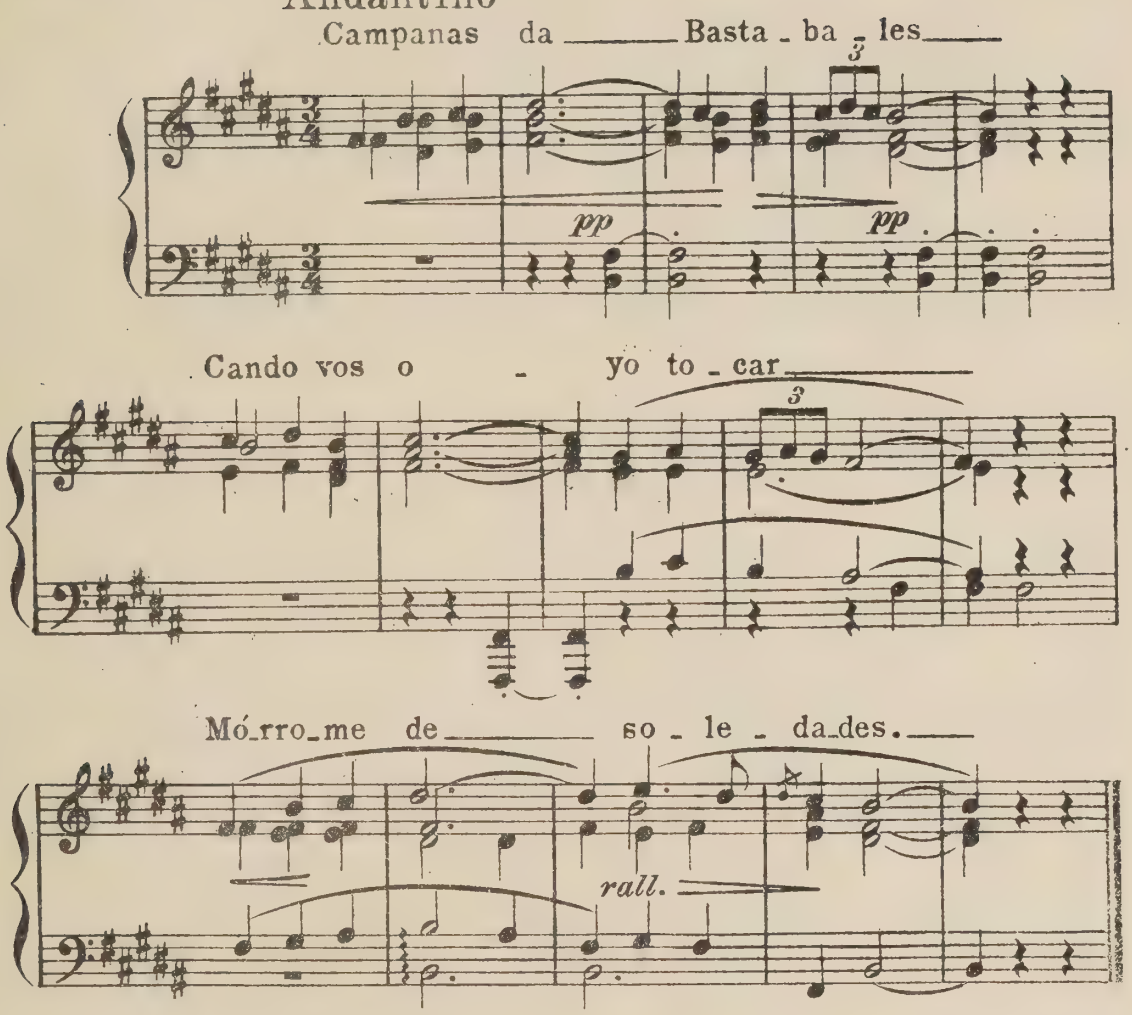


216)

Alalá

Lugo

Andantino

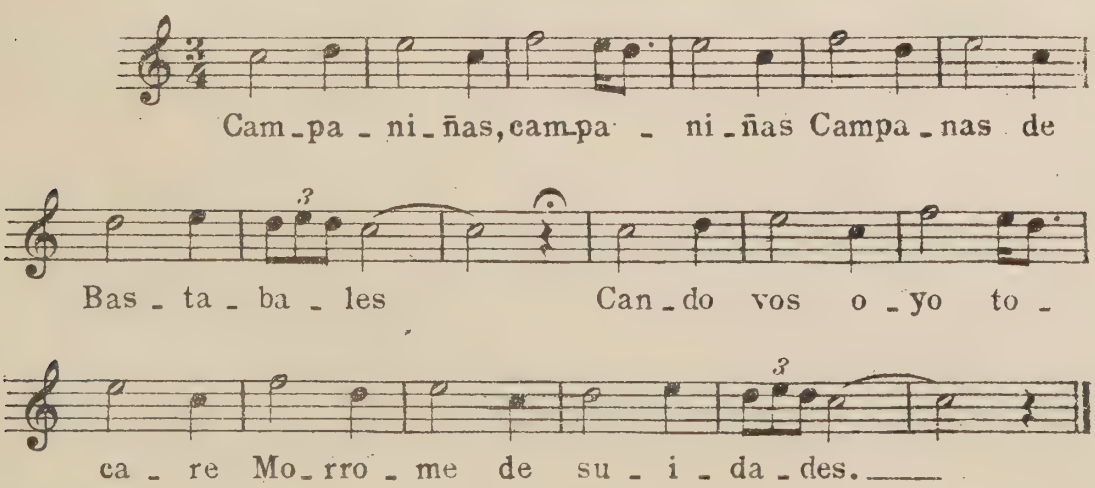


216 bis)

Variante

Pontevedra

Comunicada por
Don Perfecto Feijóo



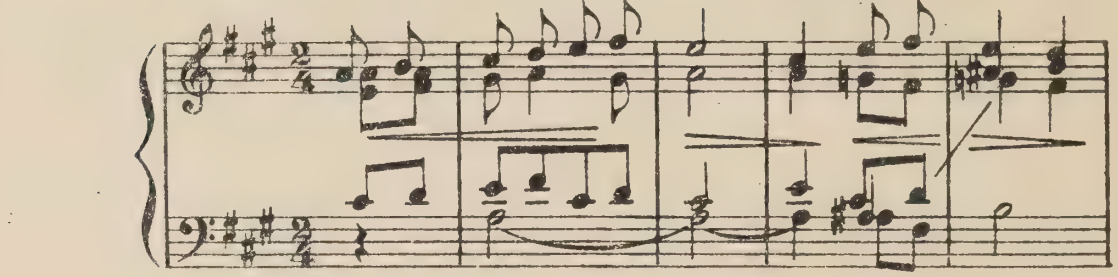
217)

Alalá

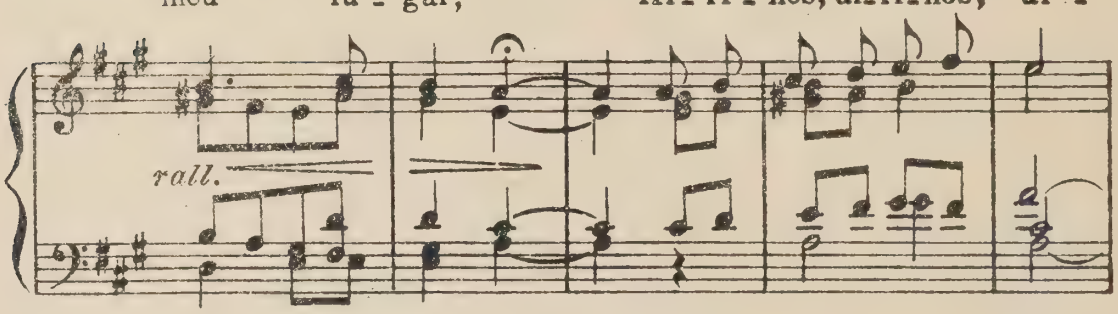
País de la Ulla (Pontevedra)

Poco lento

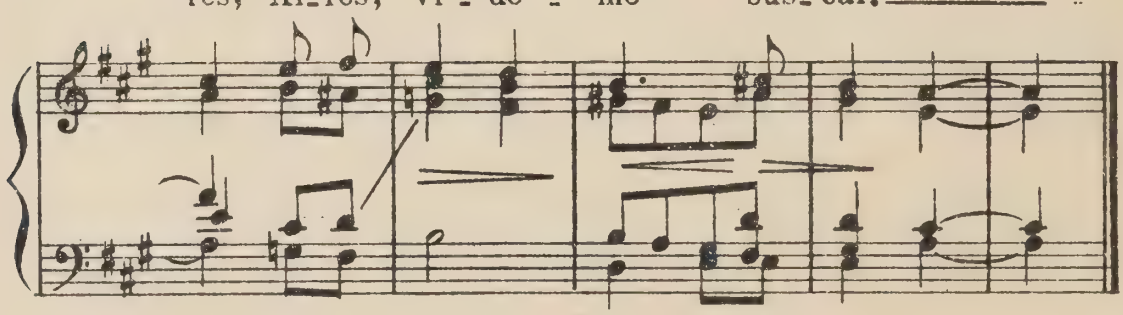
Ai - ri - ños d'a miña te - rra, Ai - ri - ños d'o



meu lu - gar, Ai - ri - ños, ai - ri - ños, ai -



res, Ai - res, vi - de - me bus - car.



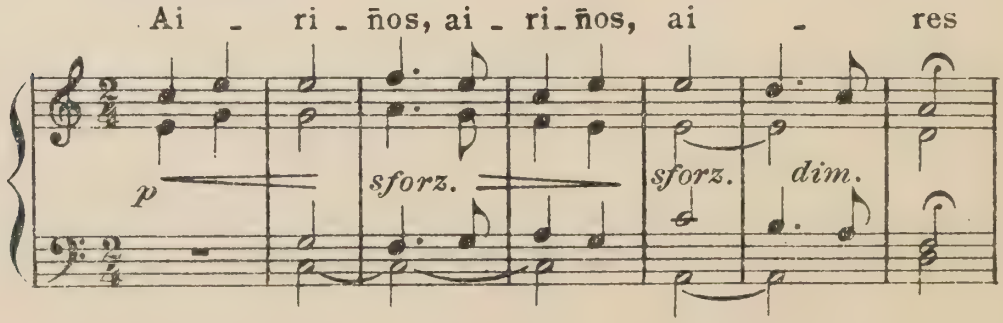
218)

Alalá

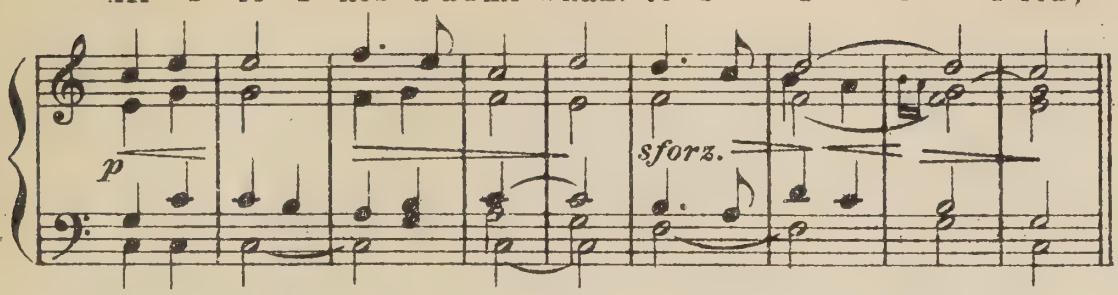
Coruña

Allegretto

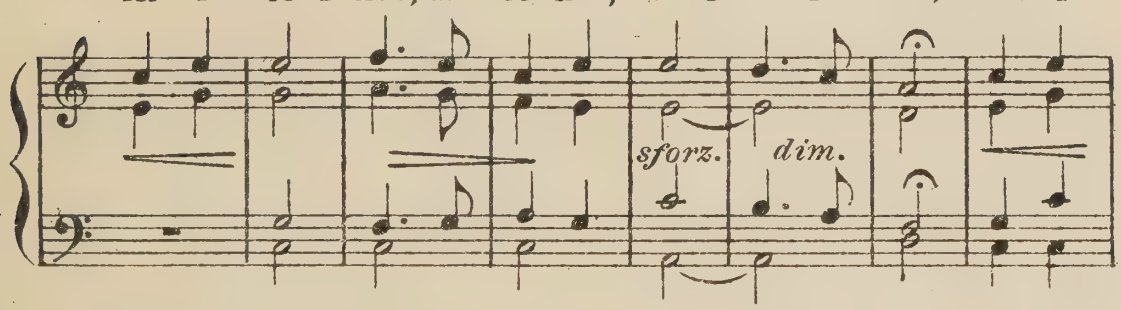
Ai - ri - ños, ai - ri - ños, ai - res



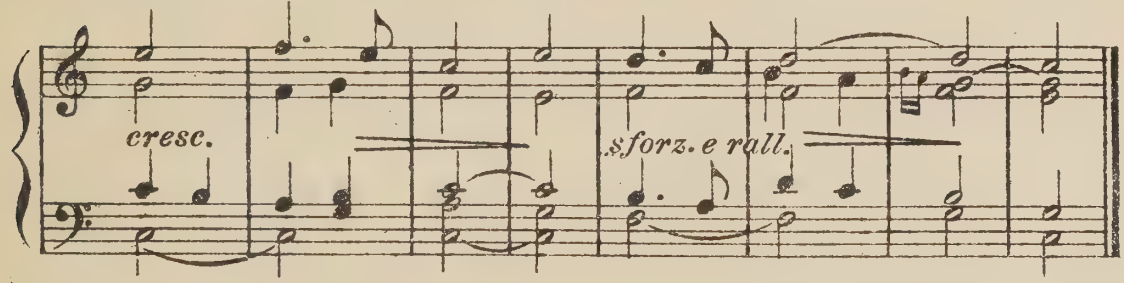
Ai - ri - ños d'a-mi - ña... te - - - - rra;



Ai - ri - ños, ai ri ños, ai - - res, Ai -



res vol - vé - dem a e - - - la.

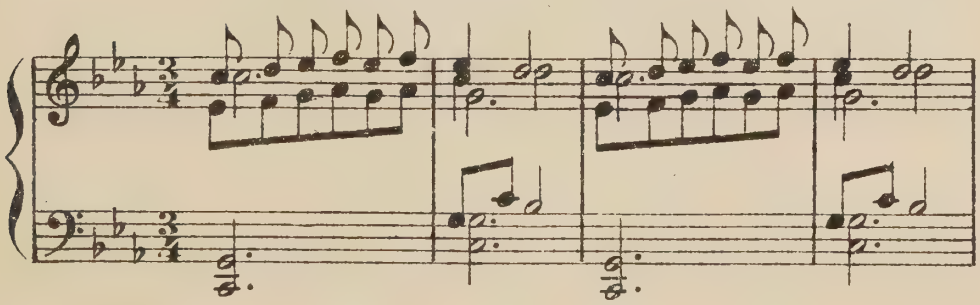


219)

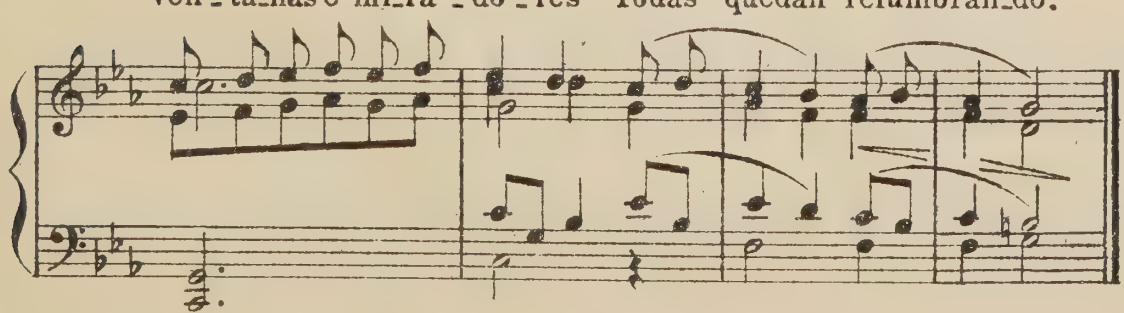
Alalá

Lugo

Adiós Lugo,adios,Lugo As espaldasvouvirando:



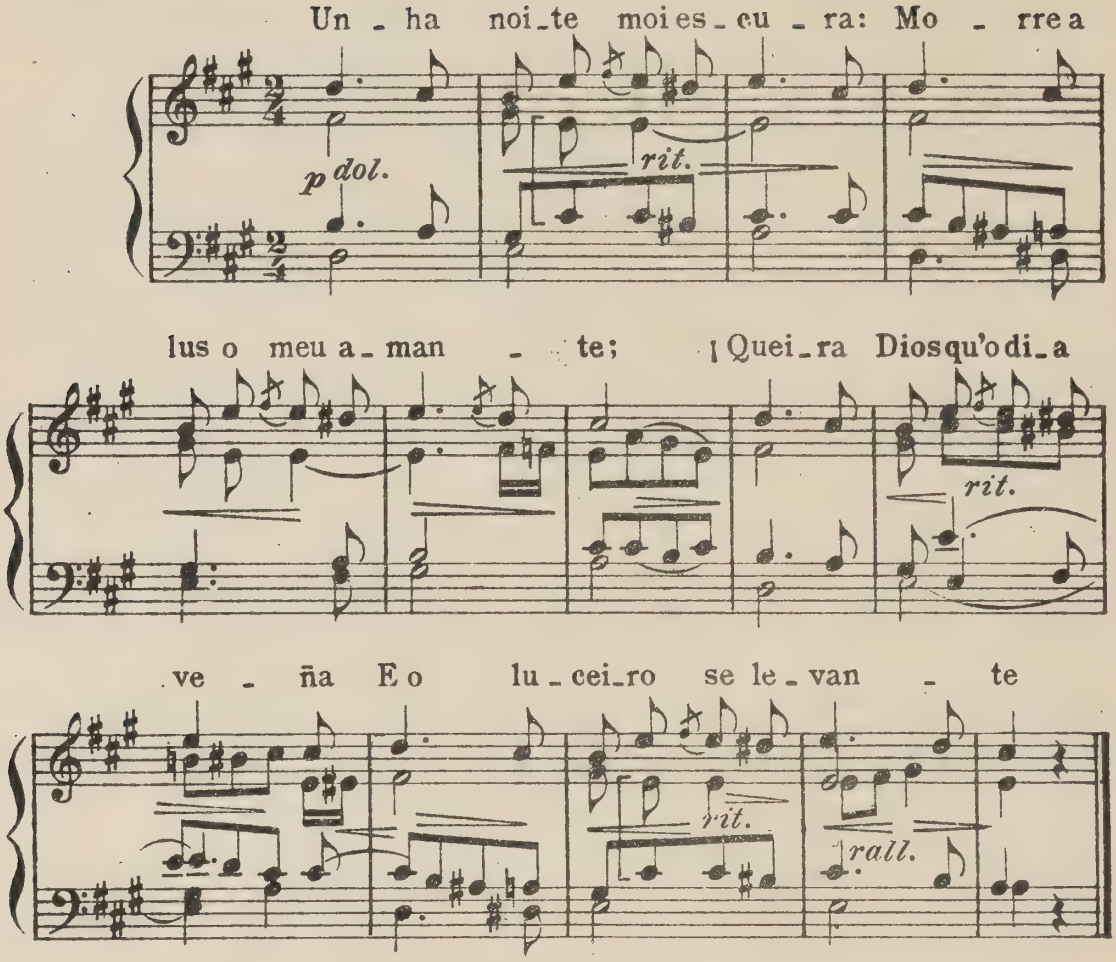
Ven - ta-nas e mi-ra - do - res Todas quedan relumbran-do.



220)

Alalá

Coruña

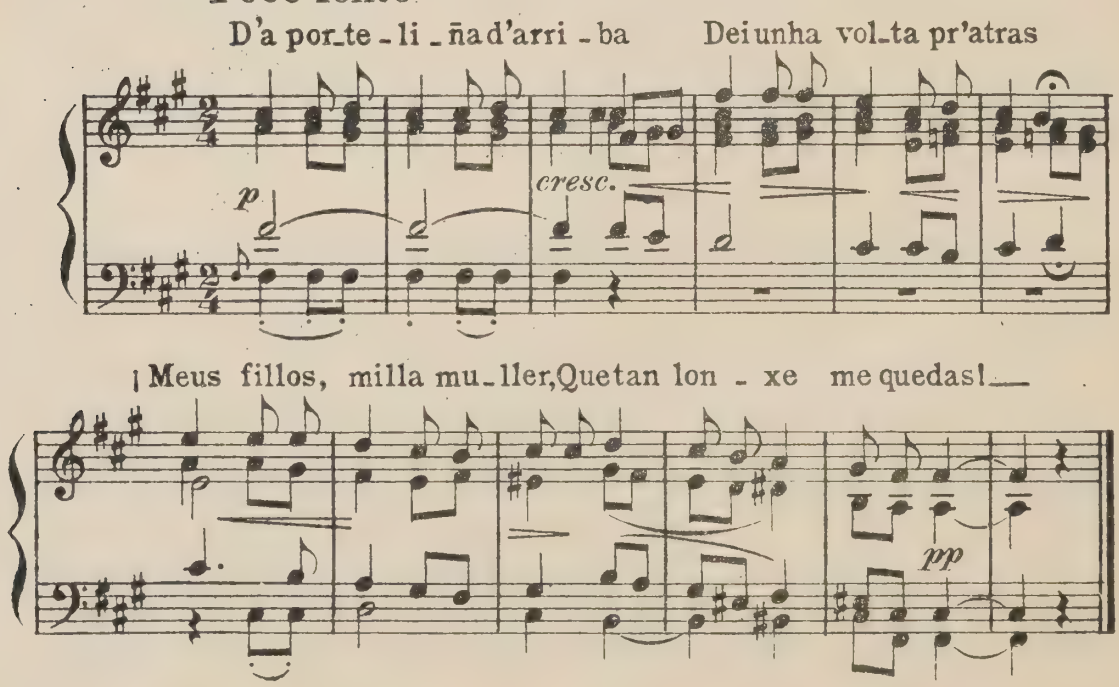


221)

Alalá

Lugo

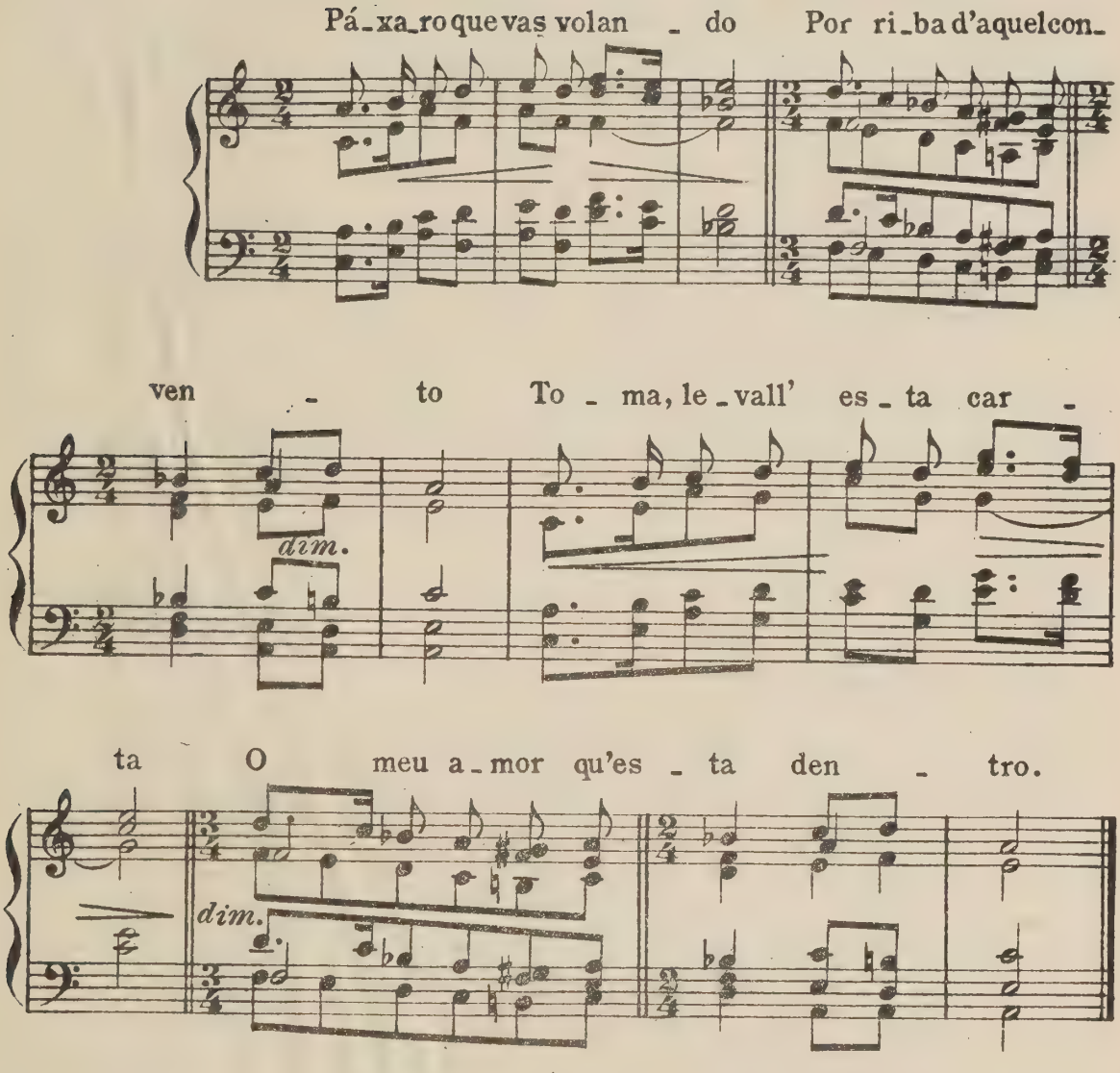
Poco lento



222)
Alalá

Betanzos

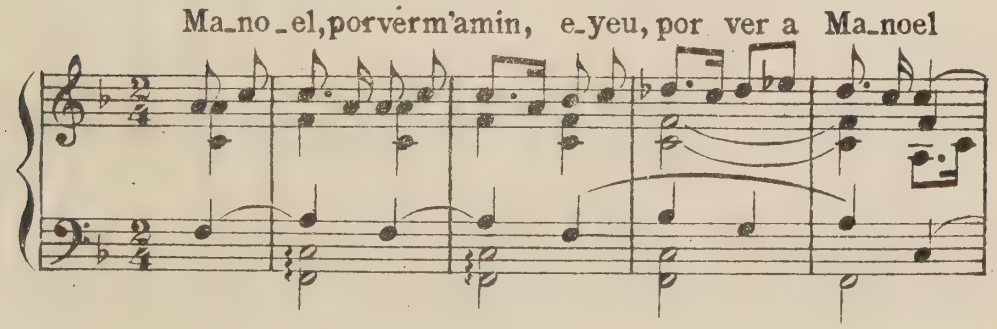
Comunicada por
Don Federico Fajardo

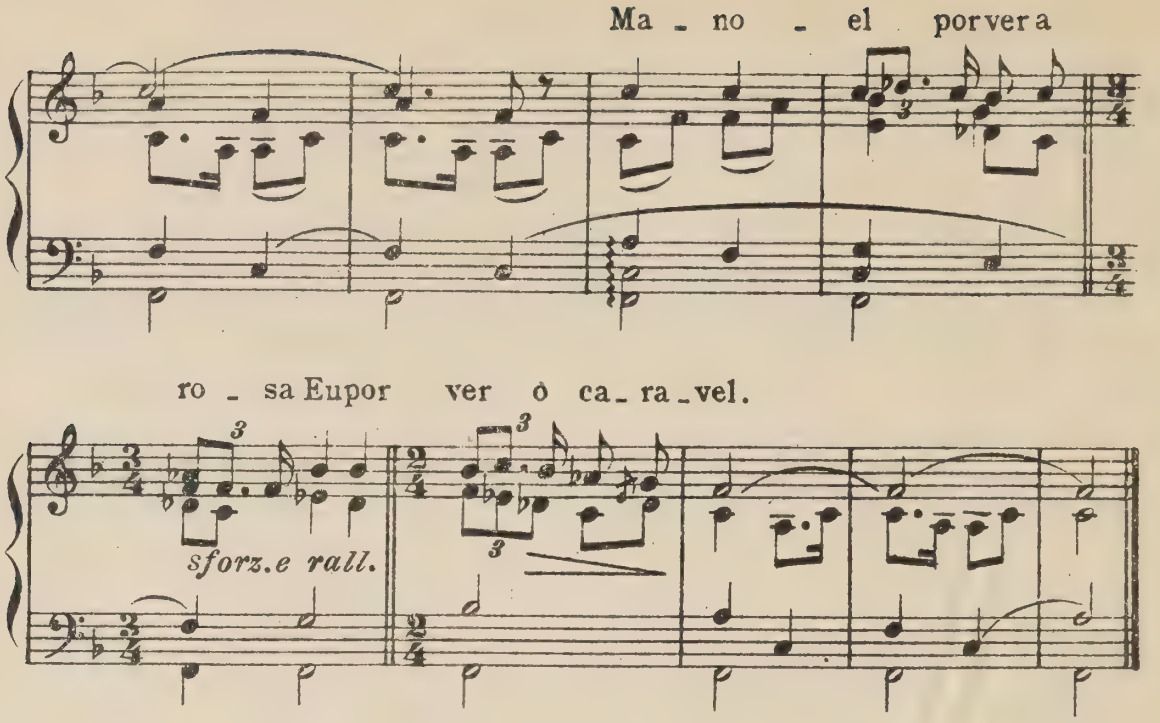


223)
Alalá

Lugo

Adagio



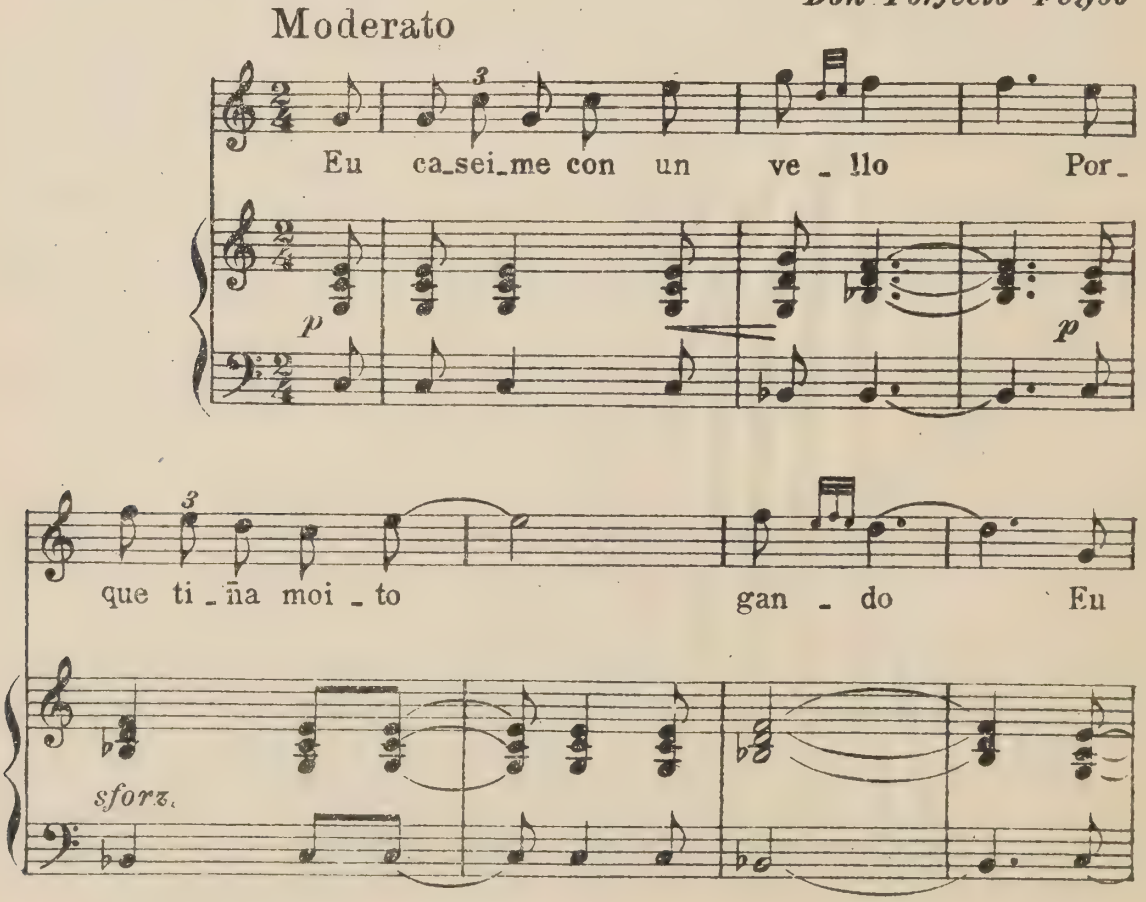


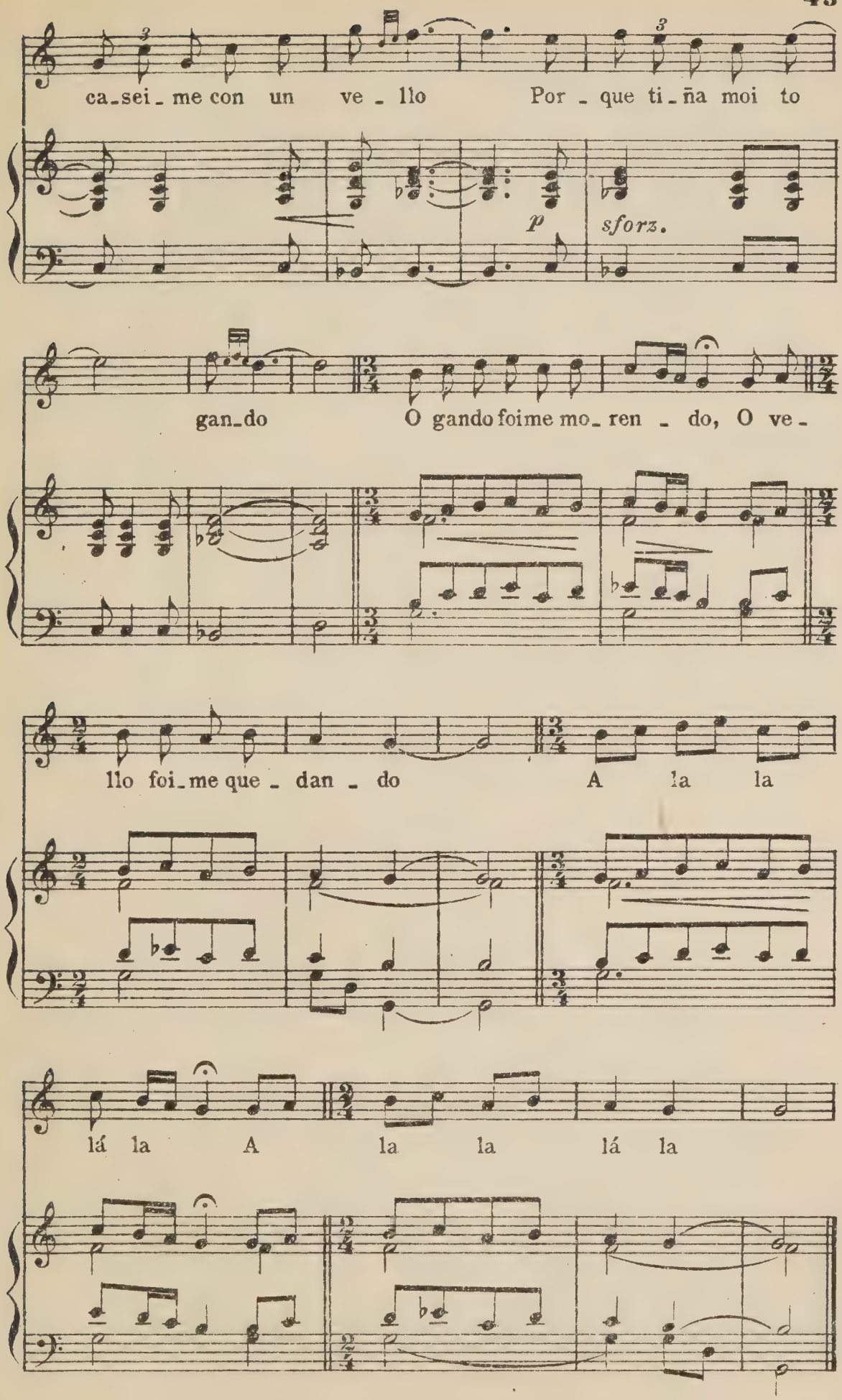
224)

Alalá

La Estrada (Pontevedra)

Recogida por
Don Perfecto Feijoo




ca_sei_me con un ve_llo Por_que ti_ña moi to
p
sforz.
gan_do O gando foime mo_ren_do, O ve_
llo foi_me que_dan_do A la la
lá la A la la lá la

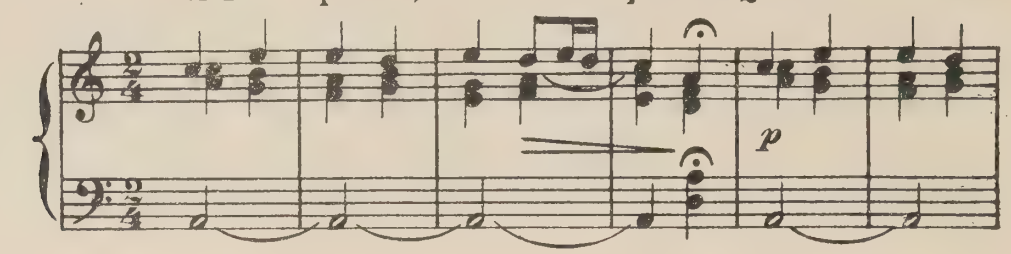
225)

Alalá

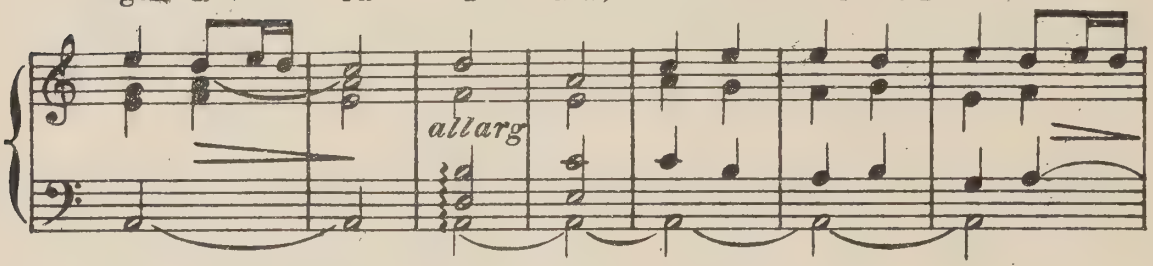
Pontevedra

Allegretto

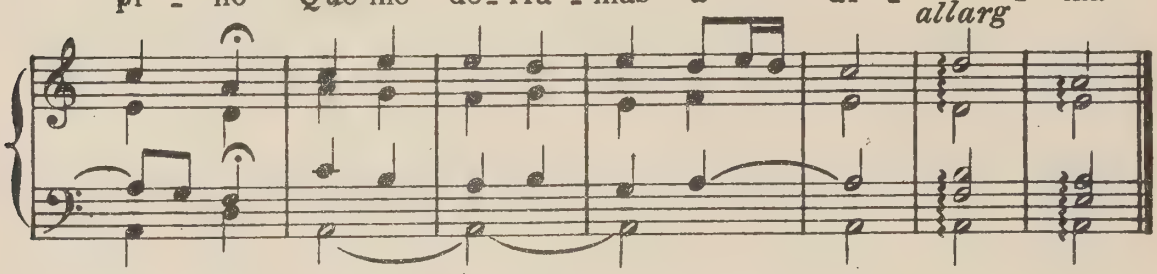
Al - to pi - no, al - to pi - no, Qu'o ce - o che -



gou a ra - ma; Non me de - rra - mes o



pi - no Que me de - rra - mas a al - ma



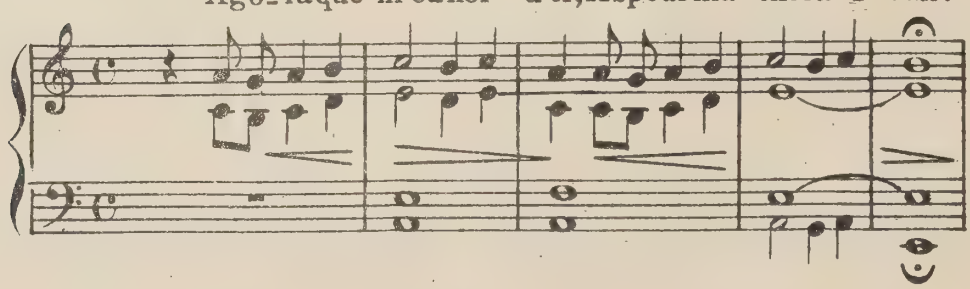
226)

Alalá

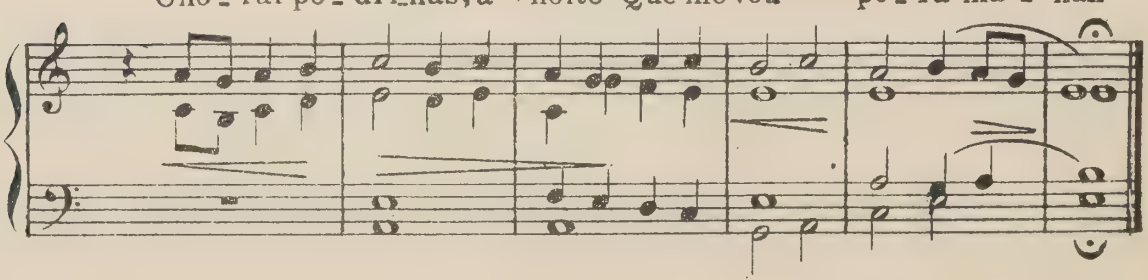
Lugo

Allegro

Ago - ra que m'eu hei d'ir, As pedriñas chora - rán:



Cho - rái pe - dri - ñas, â noite Que me vou po - l'a ma - ñán

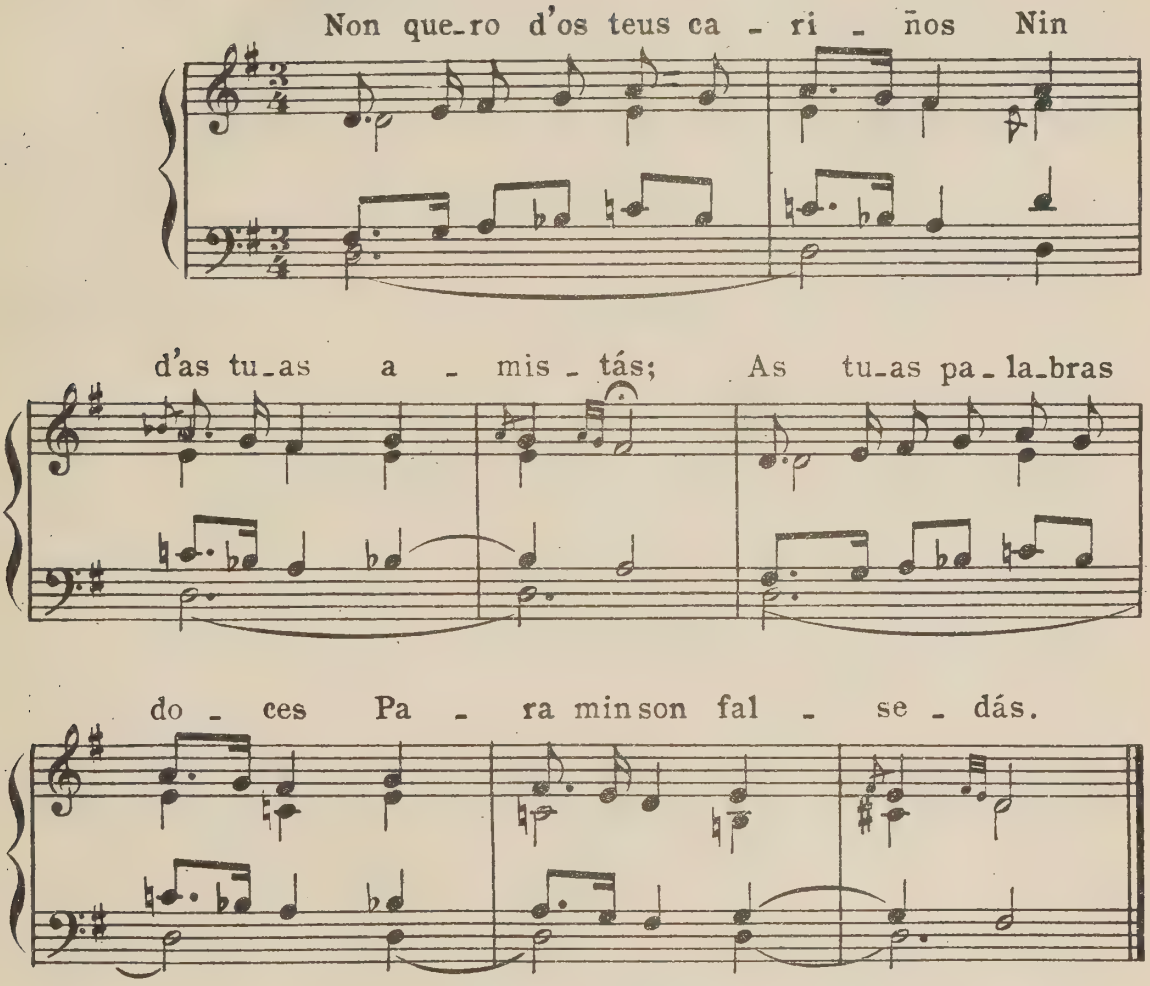


127)
Alalá

Lugo

Comunicada por
D. Ramón de Arana.

Moderato.

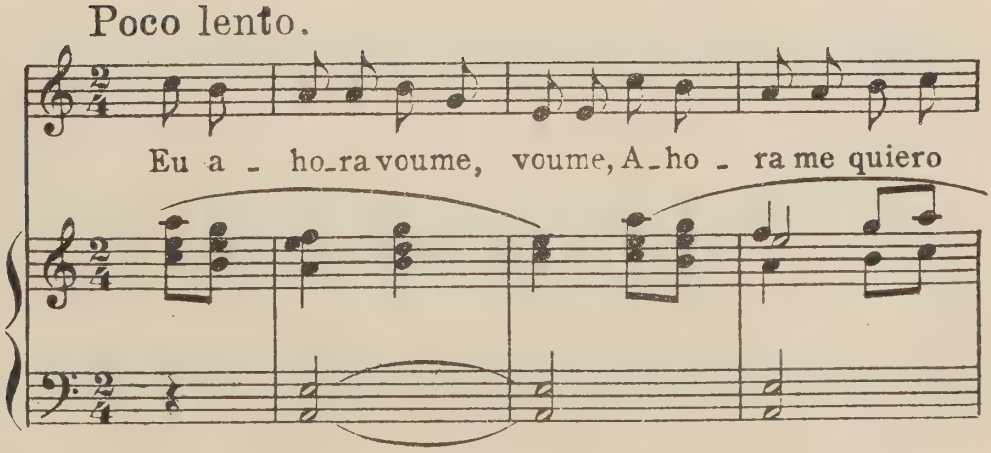


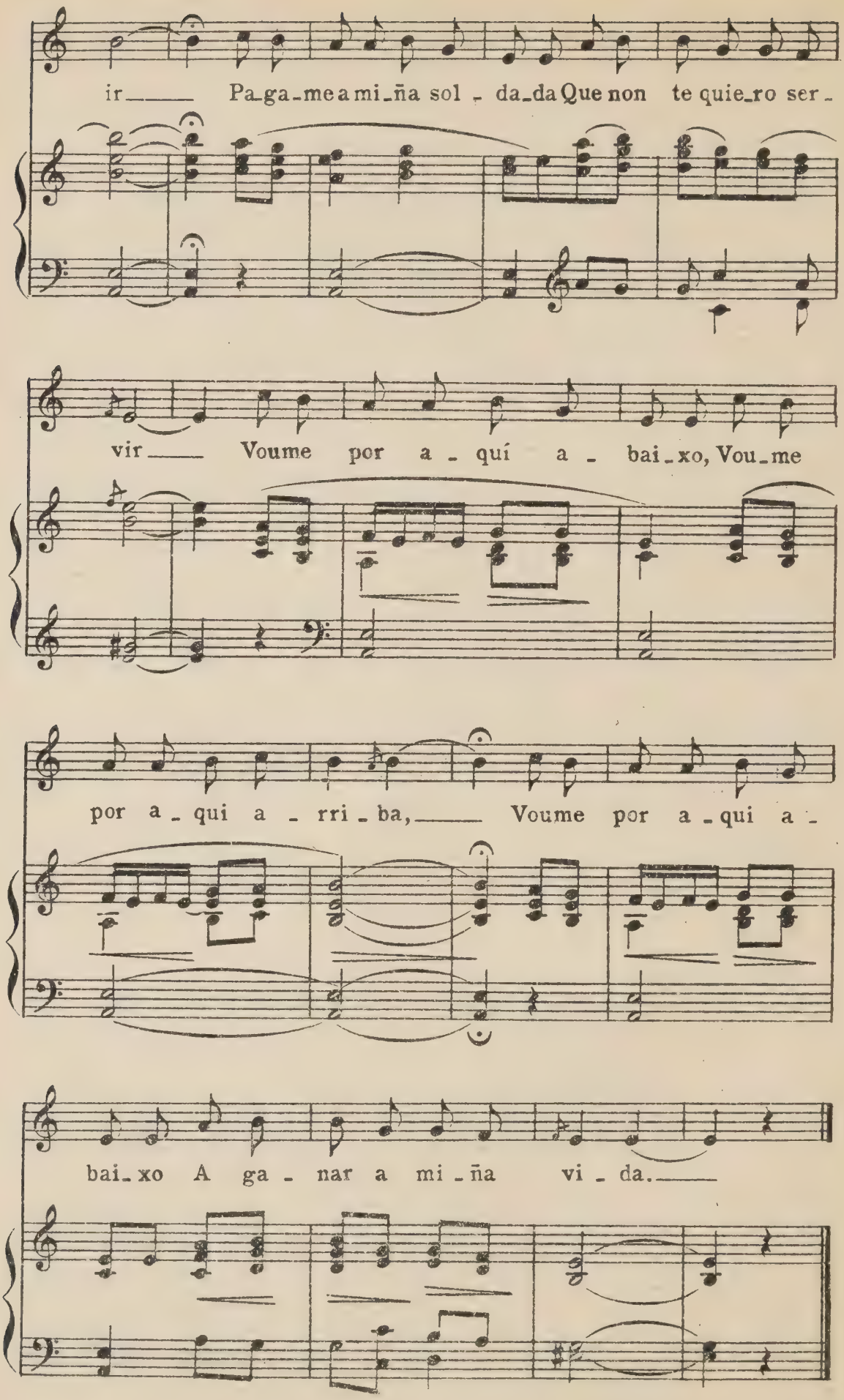
128)
Alalá

Lugo

Comunicada por
D. Ramón de Arana.

Poco lento.



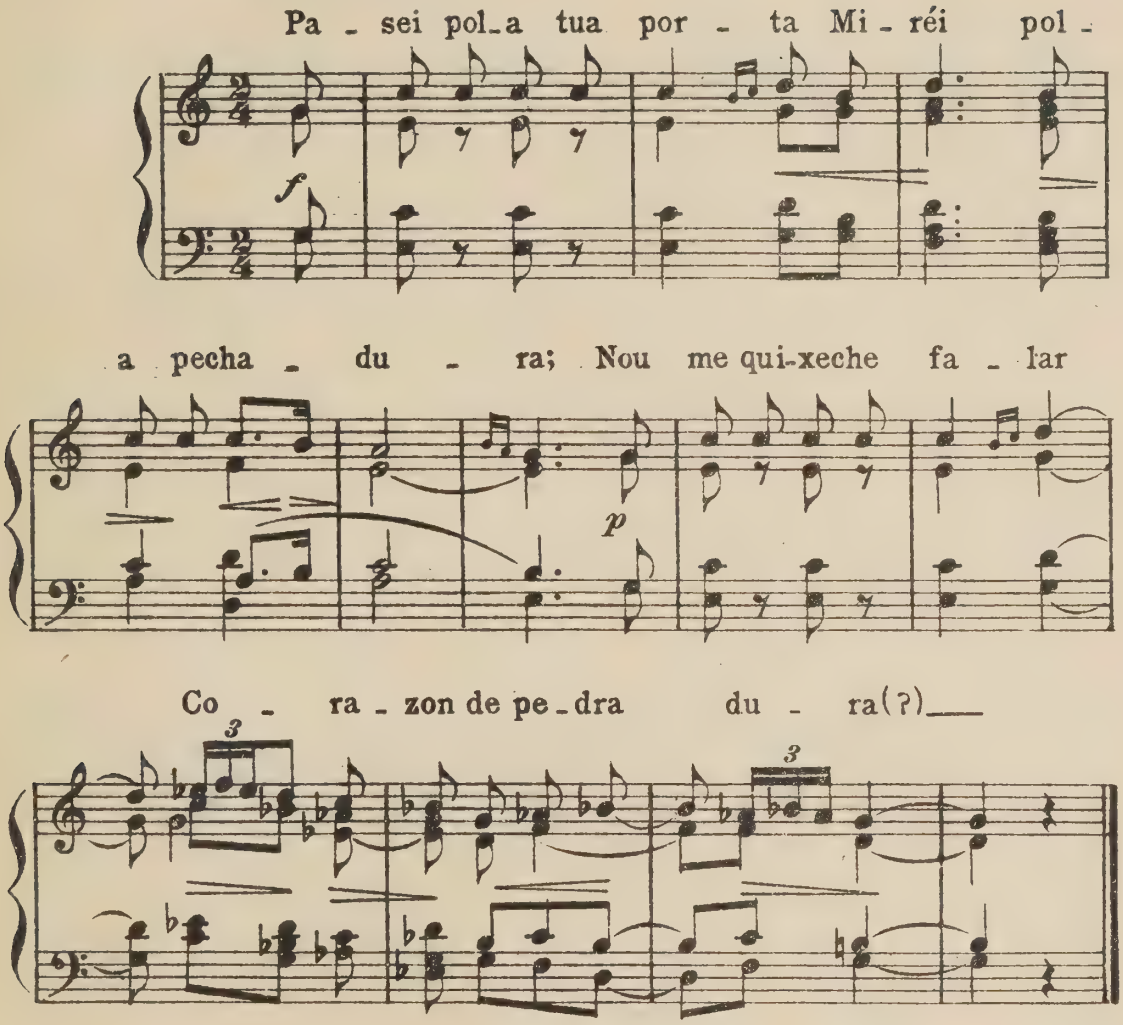

ir Pa-ga-me a mi-ña sol - da-da Que non te quie-ro ser -
vir Voume por a - quí a - bai-xo, Vou-me
por a - qui a - rri - ba, Voume por a - qui a -
bai-xo A ga - nar a mi - ña vi - da.

229)

Alalá

Ferrol-Santiago-Pontevedra

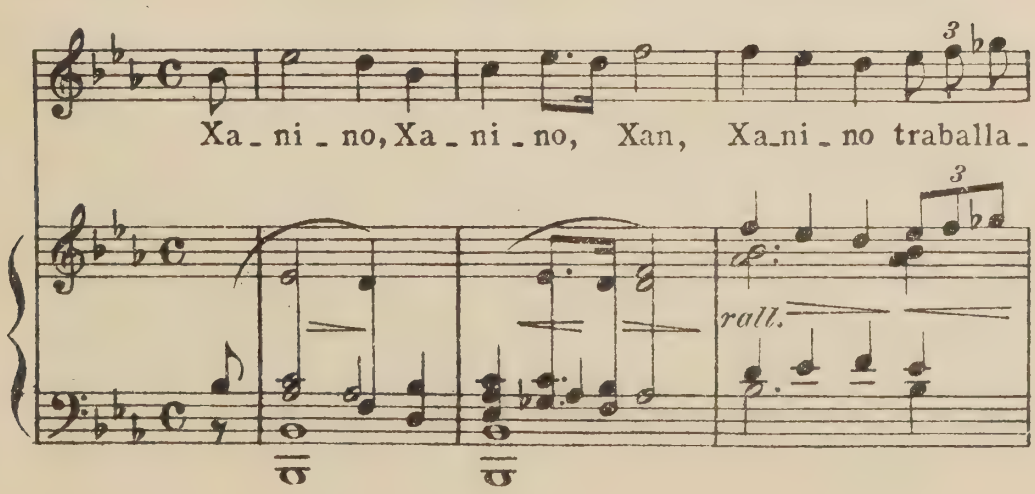
Moderato

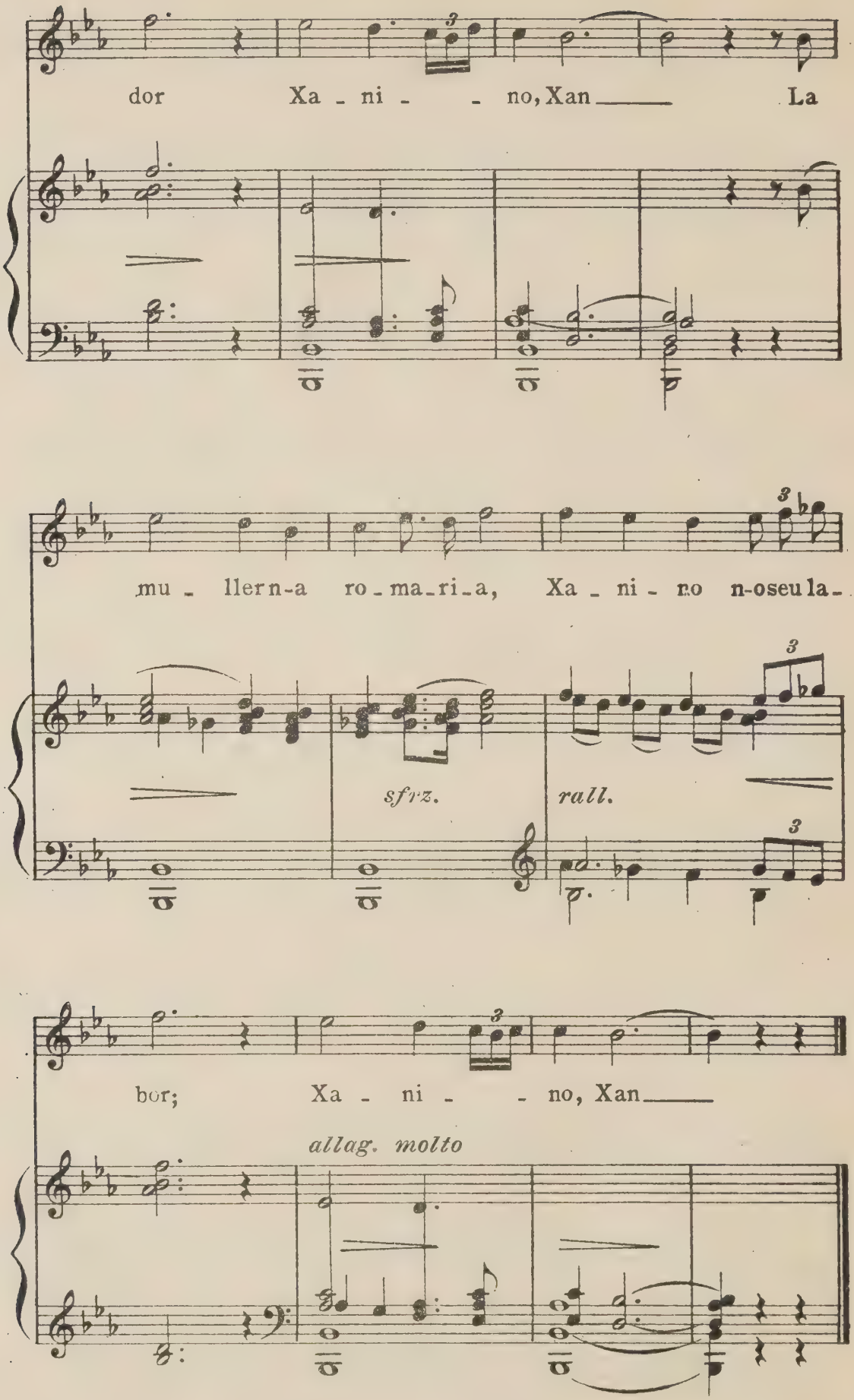


230)

Alalá

Pontevedra



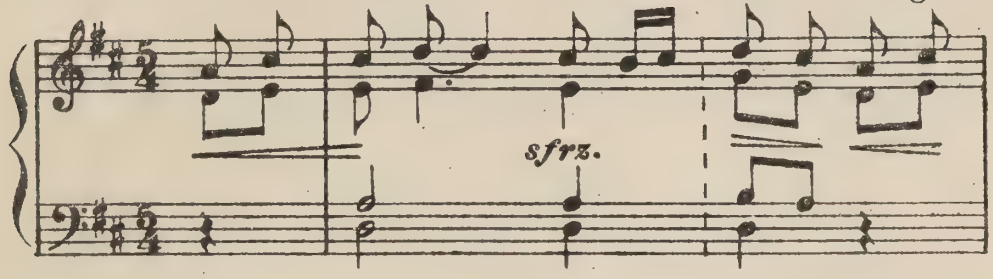

dor Xa - ni - - no, Xan ___ La
mu - llern-a ro - ma - ri - a, Xa - ni - no n-oseula -
sfrz.
rall.
bor; Xa - ni - - no, Xan ___
allag. molto

231)
Alalá

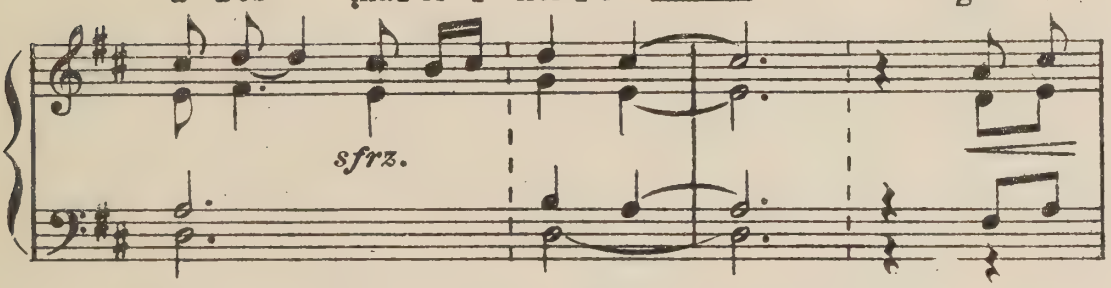
Lugo

Poco lento

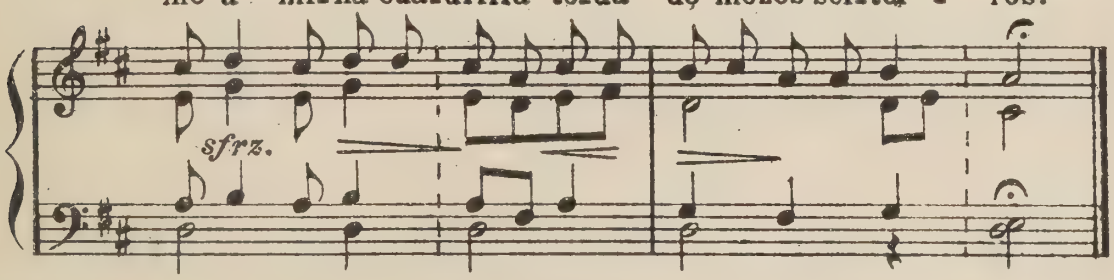
No sa Se-ño- - ra da Gui-a ¡a guí-



a d'os ma-ri - ñei-ros! gui-a -



me a mi-ña cua-drilla to-da de mozos sol-tei - ros.

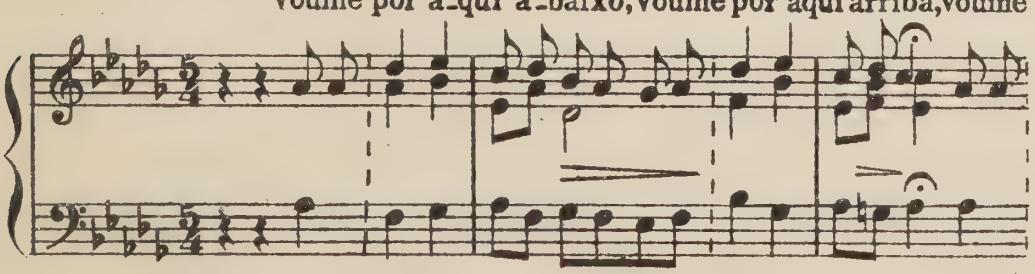


232)
Alalá

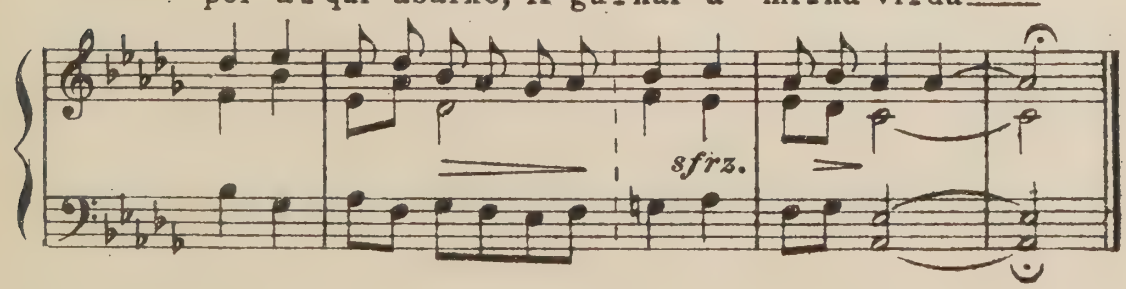
Lugo

Allegro

Vóume por á-qui a-baixo, Vóume por aqui arriba, Vóume



por a-qui abaixo, A ga-nar á mi-ña vi-da



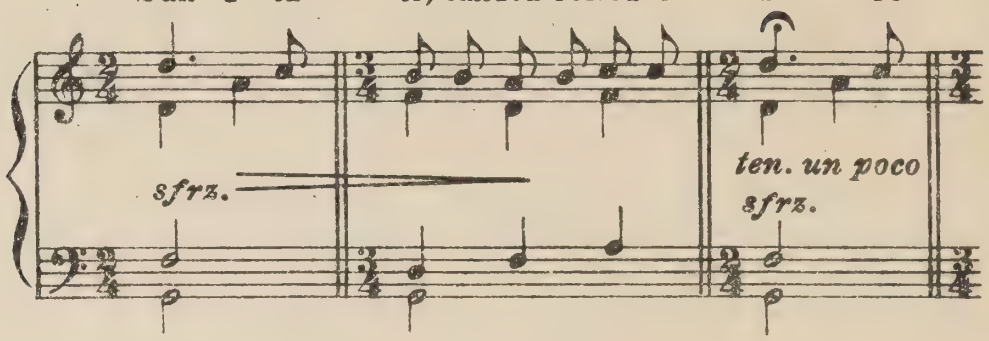
233)

Alalá

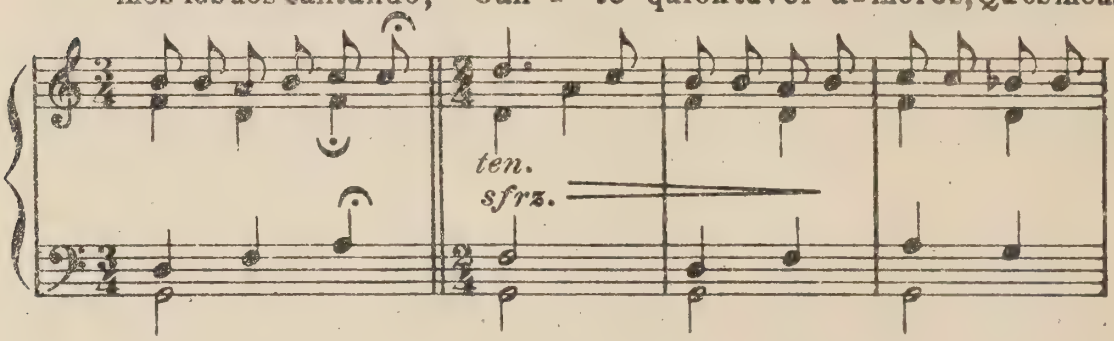
Lugo

Lento

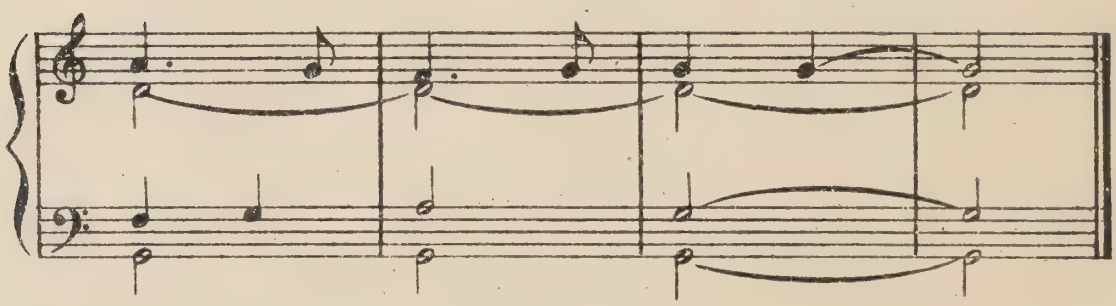
Cán - ta ti, can-ta-rei eu e I - re -



mos los dos cantando; Can - te quien tuver'a-mores, Qu'os meus



ván - se - m'a - ca - ban - do.



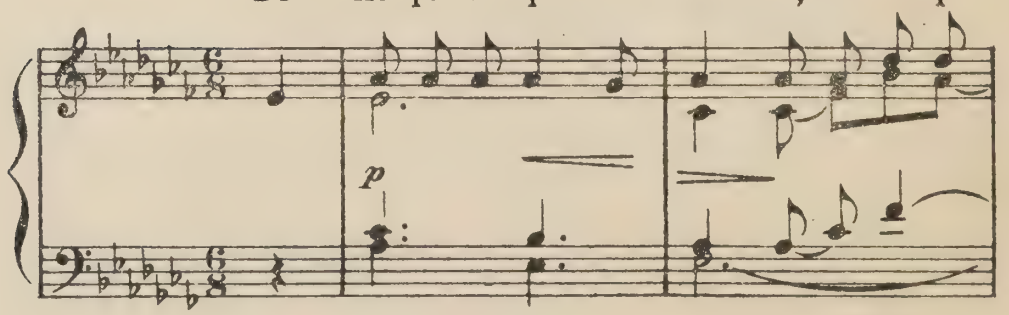
234)

Alalá

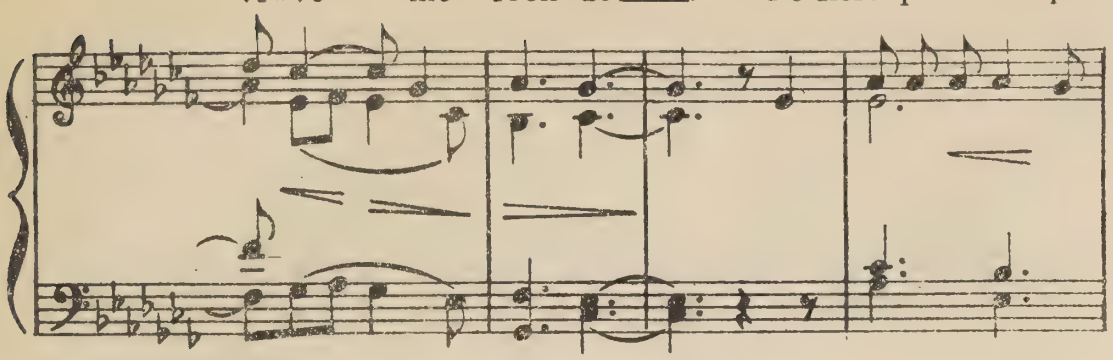
Lugo

Lento

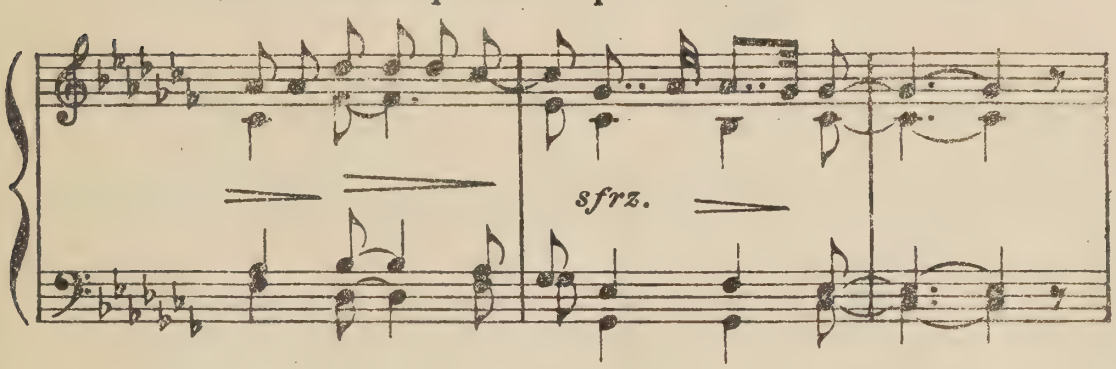
Di - lle que sos-pi-ro e cho - ro, Di-lle que



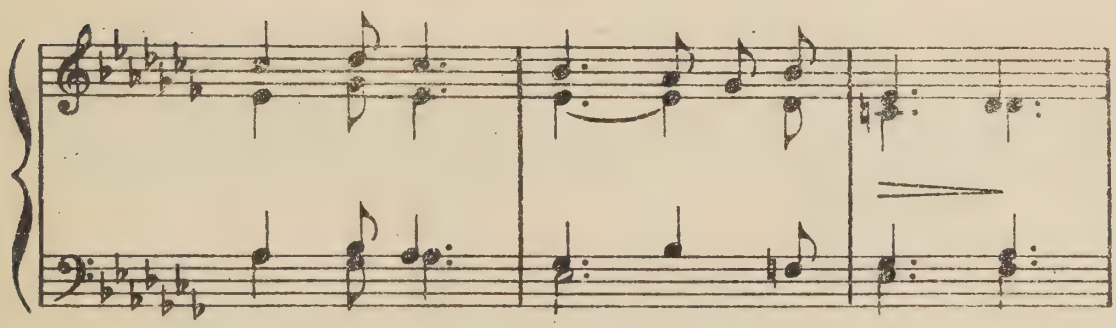
vi-vo mo-rren-do___ Di-lle que se compa



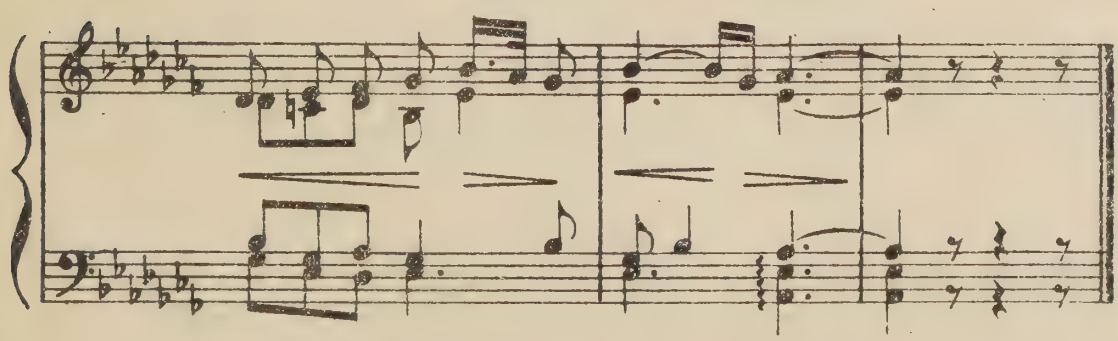
-de-za D'omal qu'estóu pa-de-cen-do_____



Di - lle que sos-pi-ro e cho - ro,



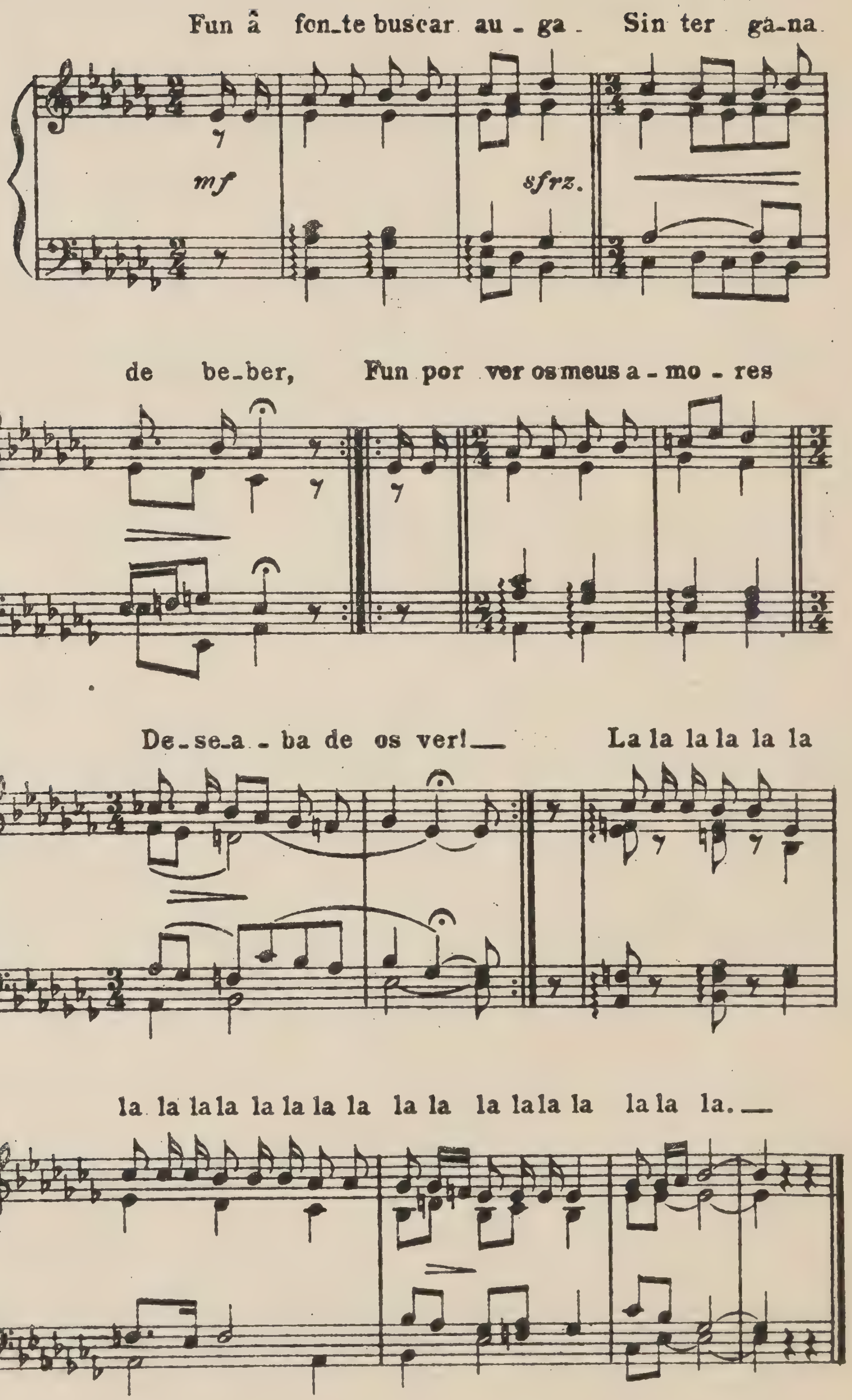
Di-lle que vi-vo mo-rren - do.___



235)

Alalá

Lugo

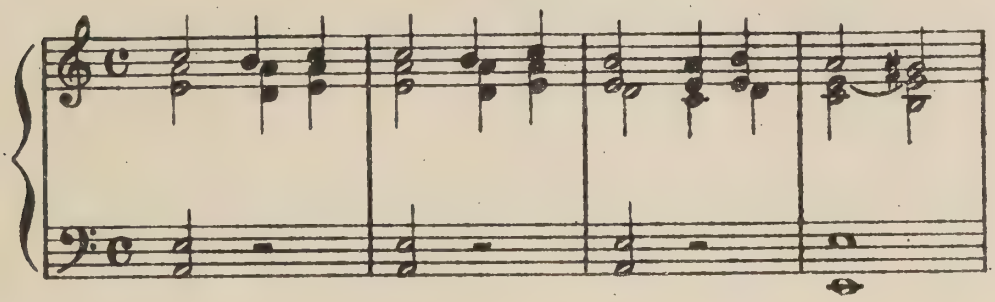


Alalá

País de la Ulla (Pontevedra)

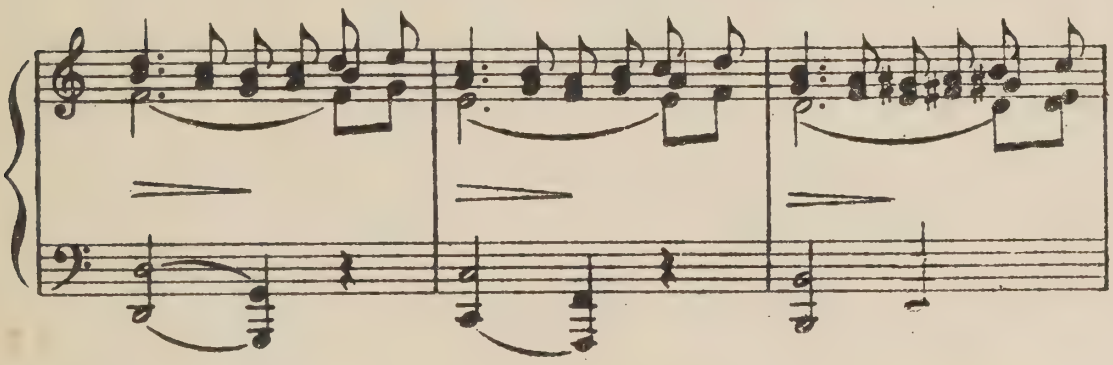
Moderato

SOLO Te - rra te - rri - ña te rra da y'al - ma



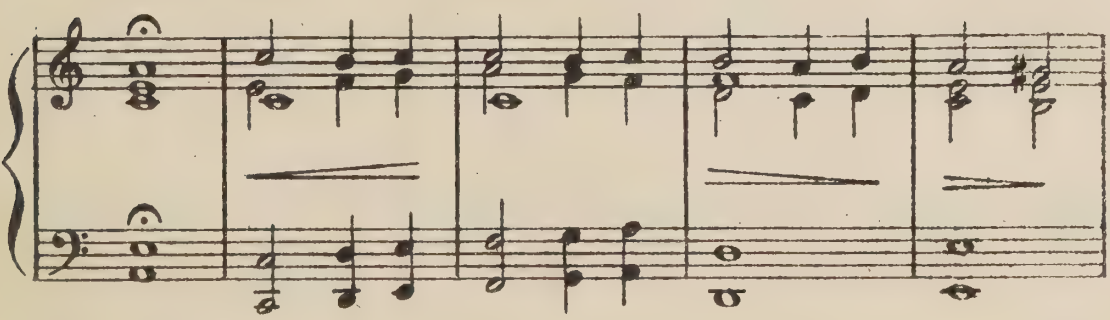
CORO

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la



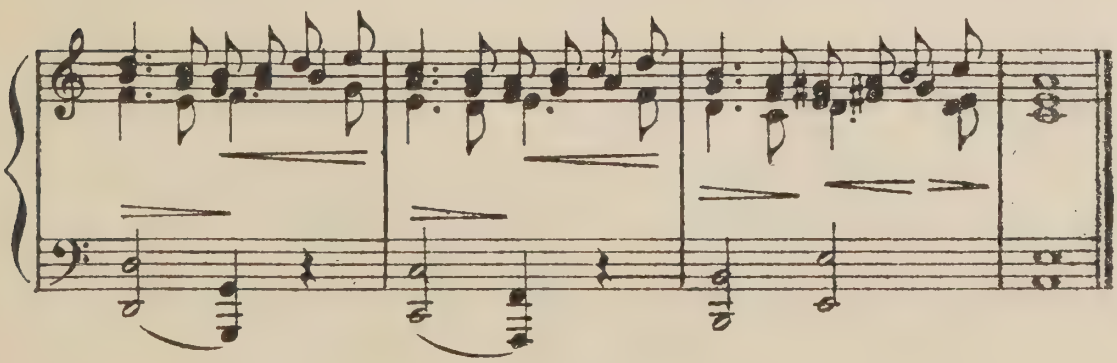
SOLO

la Te - rra da xen - te ño - bre e fi - dal - ga



CORO

La la la la la la la la la la la la la la la la la la la



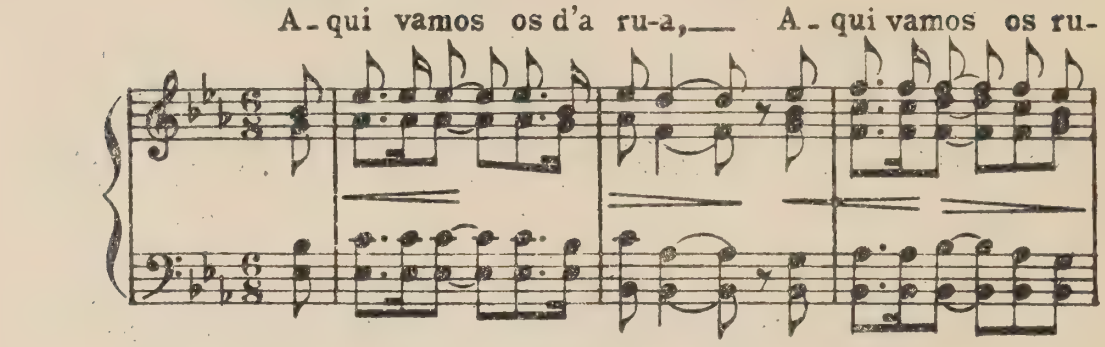
237)

Alalá (¿o Balada?)

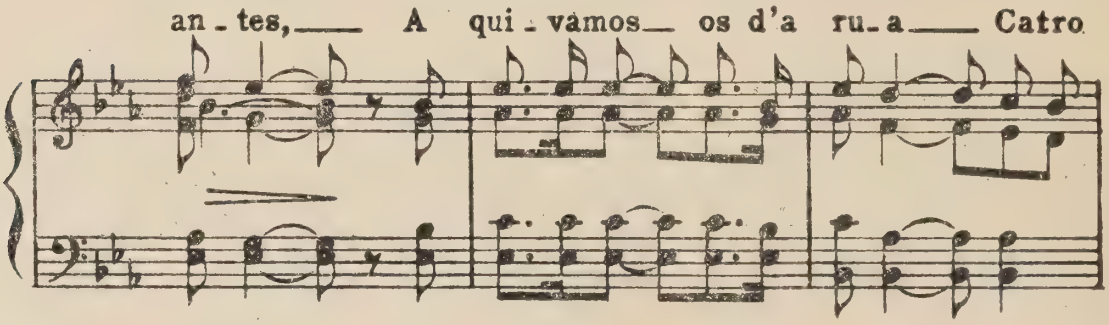
Pontevedra

Allegro

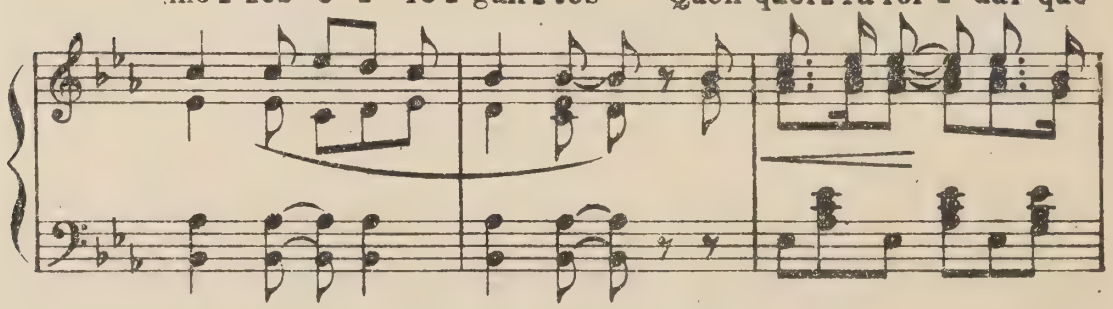
A-qui vamos os d'a ru-a,— A-qui vamos os ru-



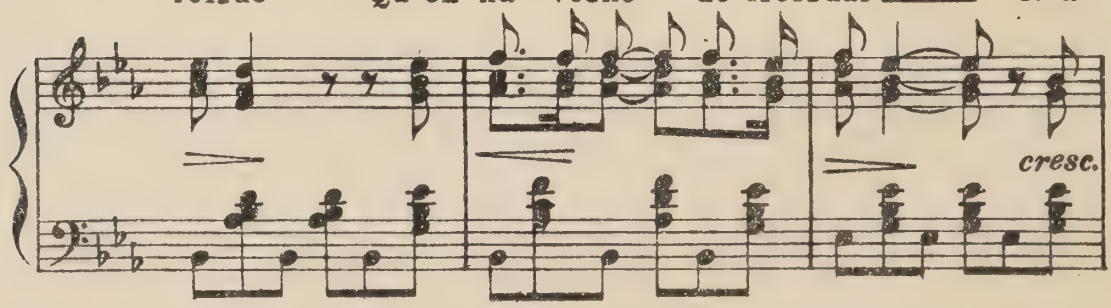
an-tes,— A qui-vamos— os d'a ru-a— Catro



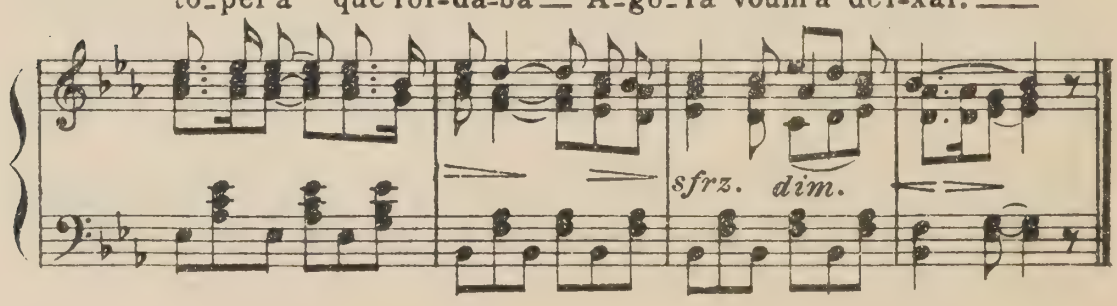
mo-zos e-le-gan-tes Quen quei-ra rol-dar que



rol-de Qu'eu xa ve-ño de rol-dar— N-a-



to-pei á que rol-da-ba— A-go-ra voum'á dei-xar.—

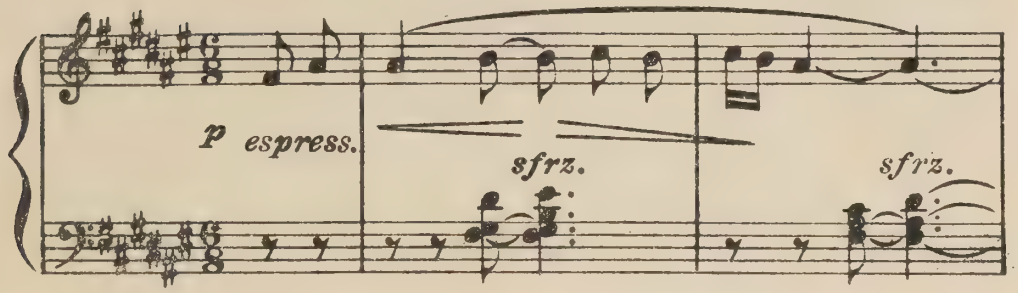


Balada

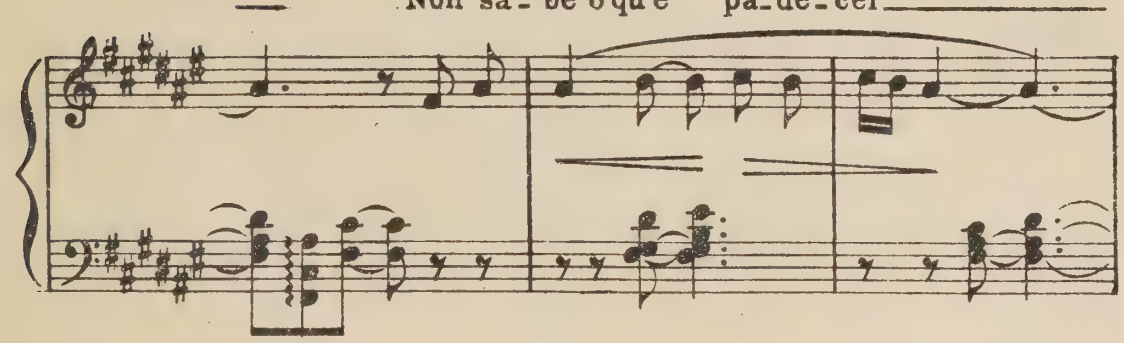
Lugo

Quasi lento

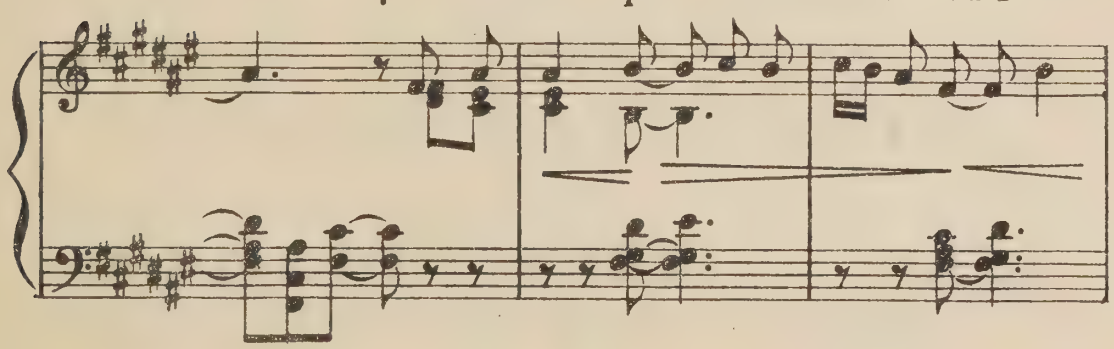
O_que nun_ca es - tu_ve lon - xe_____



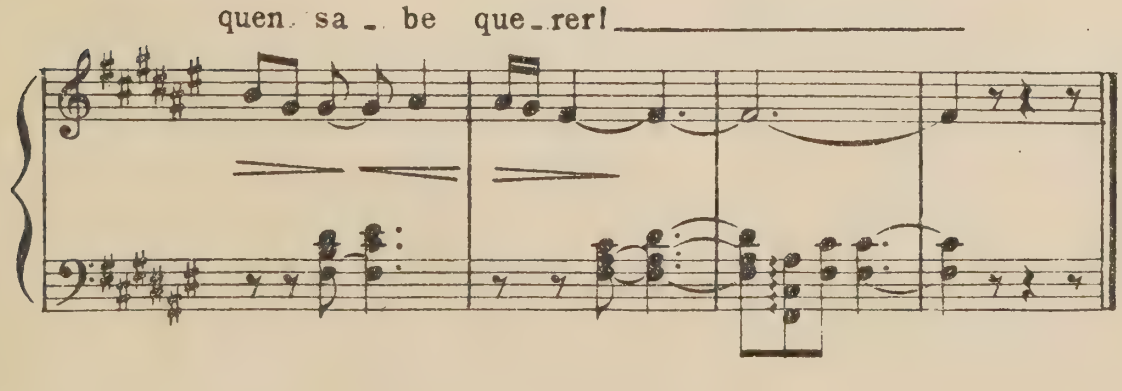
— Non sa - be o qu'é pa_de_cer_____



— ¡De lonx'as pe - nas aumen_tan Pa - ra



quen sa - be que_rer!_____

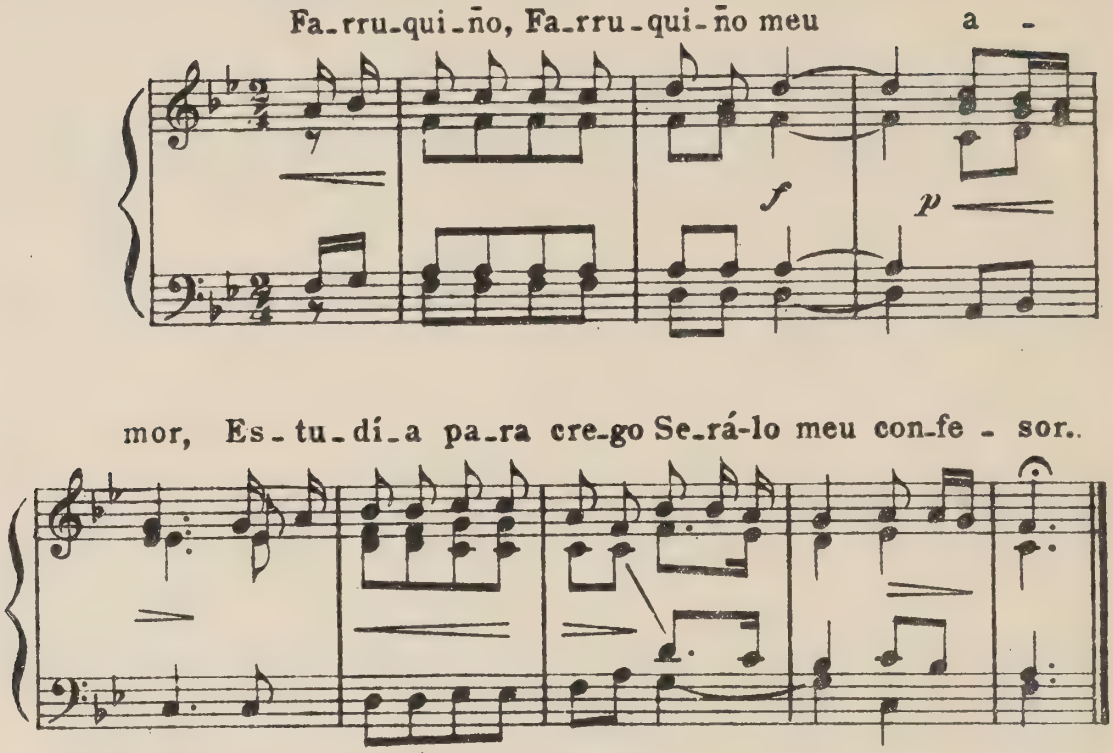


239)

Balada

Lugo

Allegro con moto

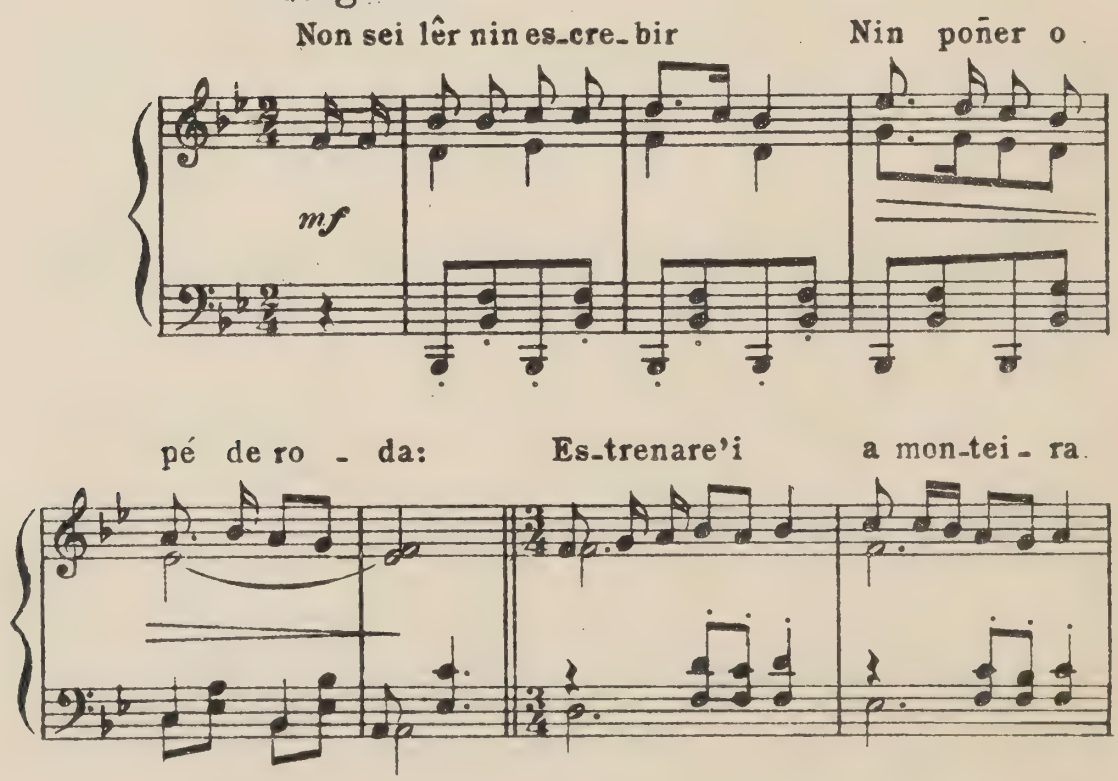


240)

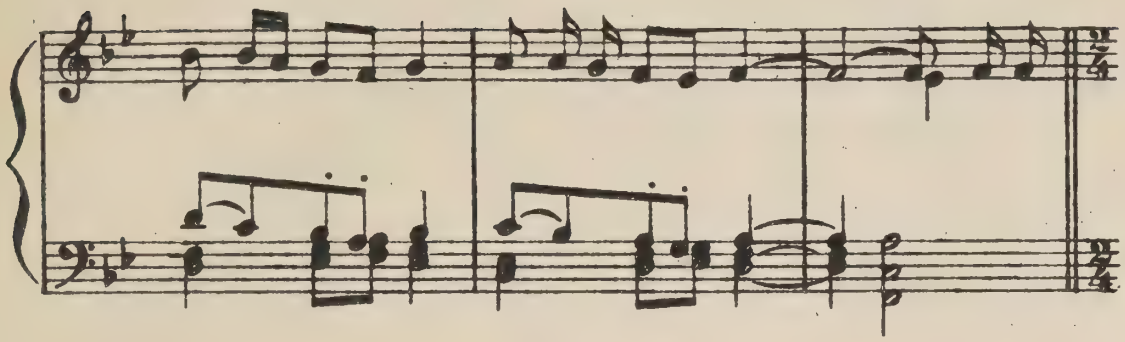
Balada

Lugo

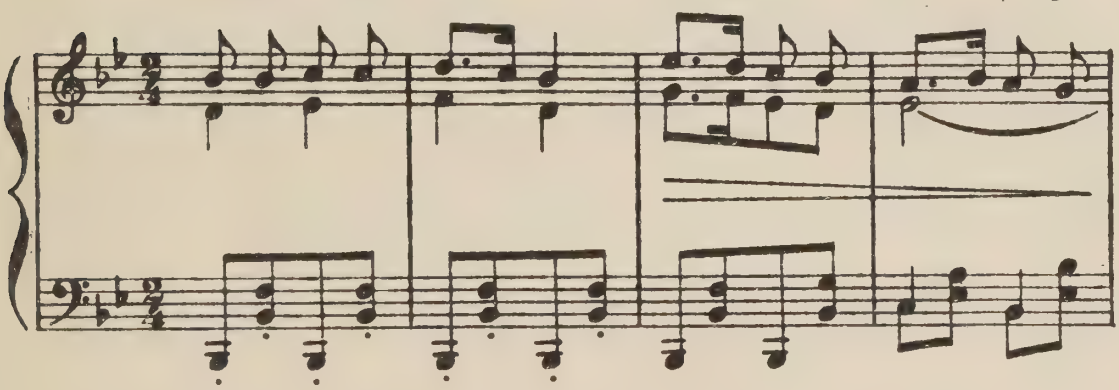
Allegretto



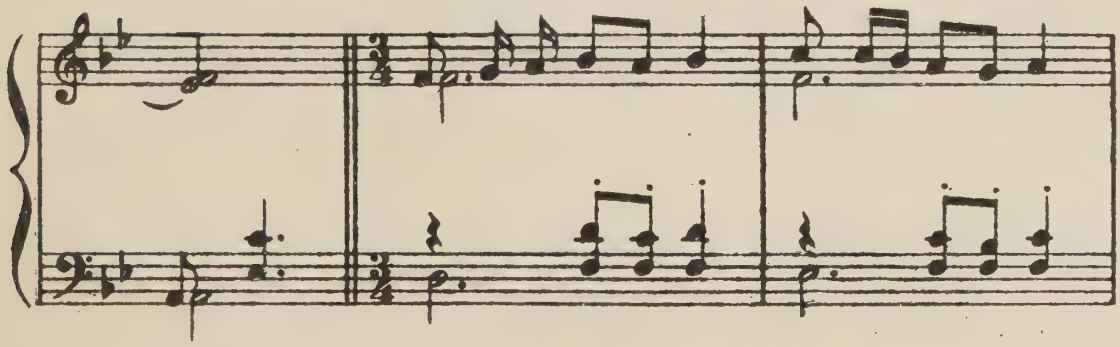
O di - a d a tu-a bo - da _____ Mo-re -



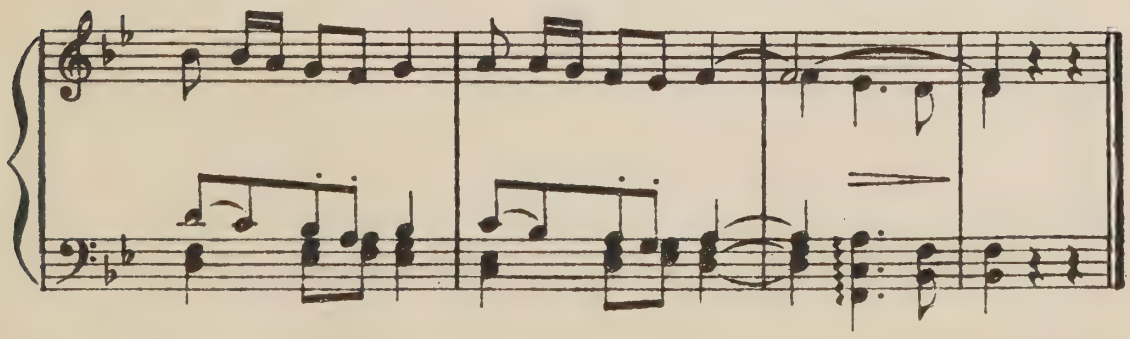
ni-ña co mo min, Vai - te la - var o pi-



lón; Que an que te la - ves e la - - ves



Mo - re - ni - ña és de na - ción(?) _____

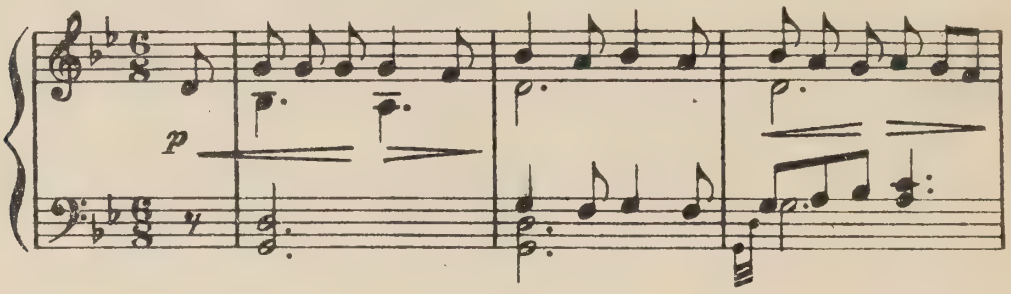


Balada

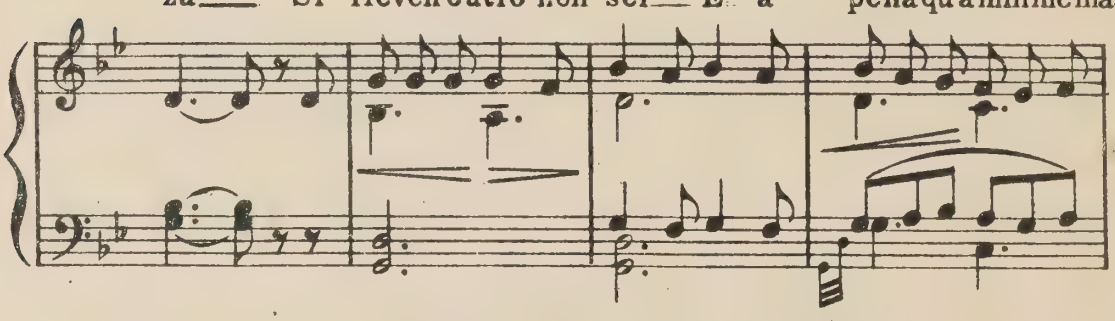
Coruña

Facilitada por
Don Ramón de Arana

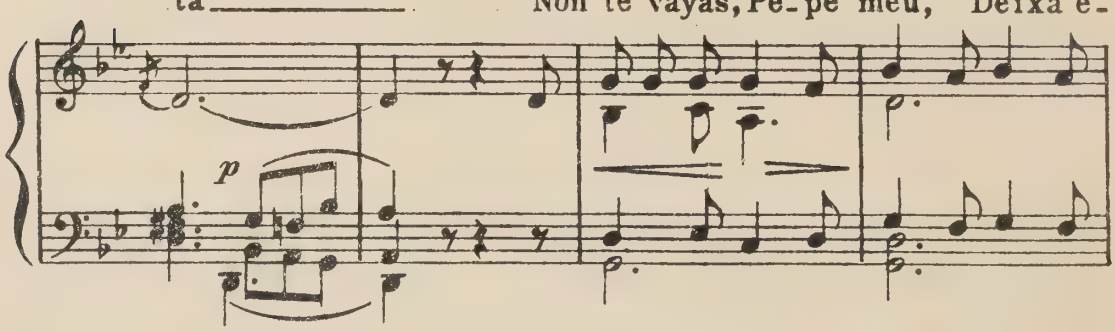
EL Ho - xe voume de sol - da - do E dei - xo a miña rapa -



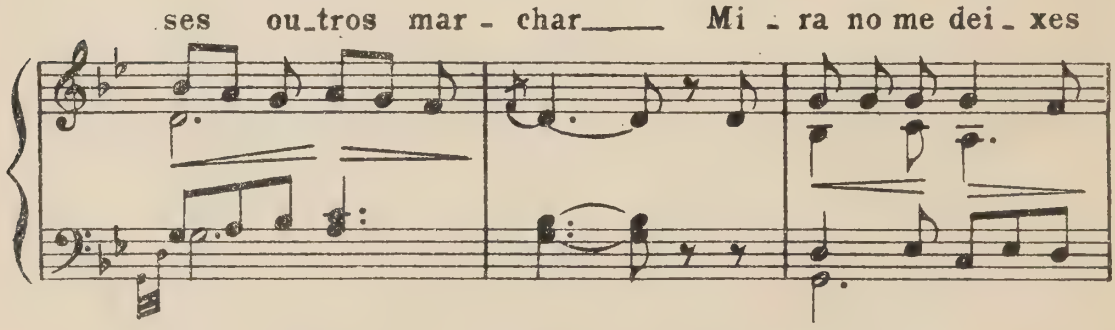
za___ Si lleven outro non sei___ E a pena qu'á min me ma -



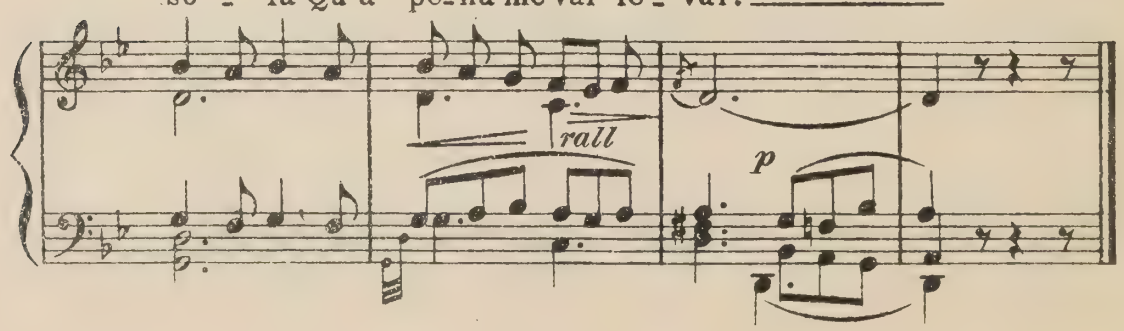
ta___ ELLA Non te vayas, Pe - pe meu, Deixa e -



ses ou - tros mar - char___ Mi - ra no me dei - xes



so - la Qu'a pe - na me vai le - var.___

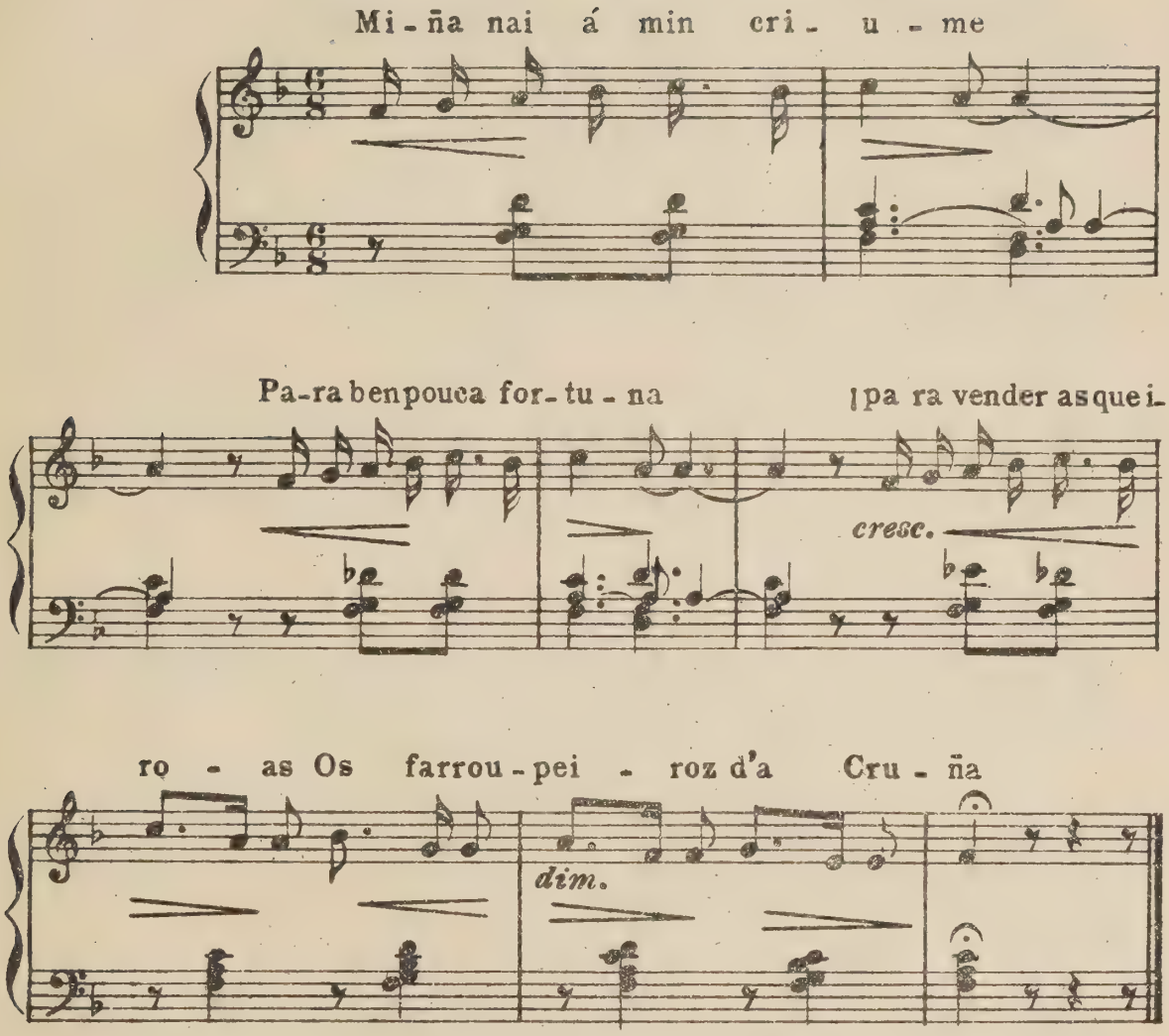


242)

Balada

Lugo

Andantino

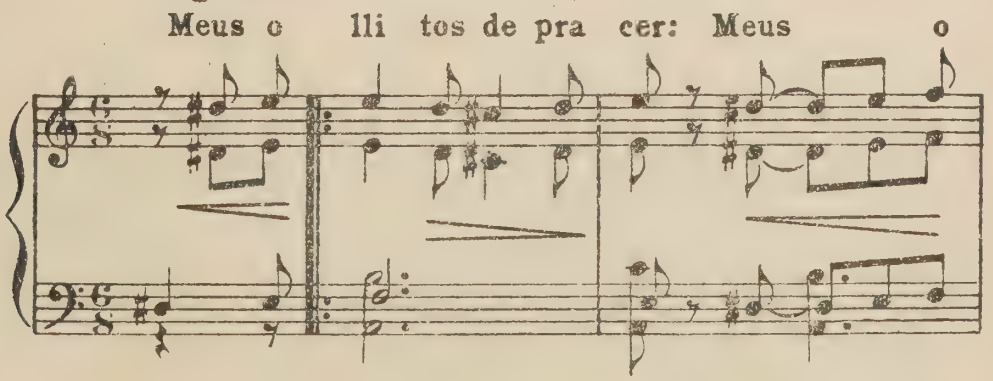


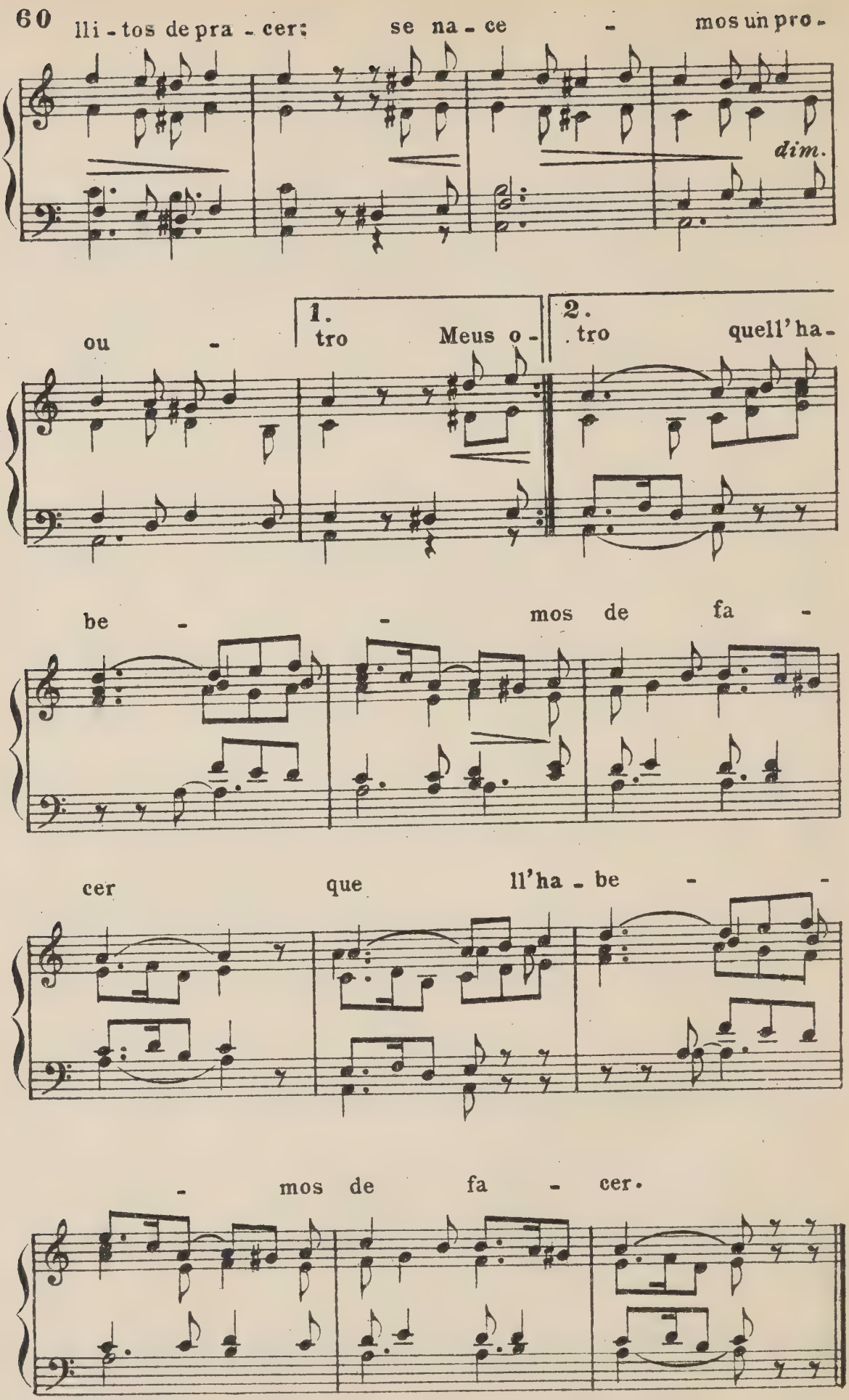
243)

Otra

Lerez (Pontevedra)

Larghetto




lli - tos de pra - cer; se na - ce - mos un pro -
dim.
ou -
1.
tro Meus o -
2.
tro quell' ha -
be - - mos de fa -
cer que ll'ha - be - -
- mos de fa - cer.

244)

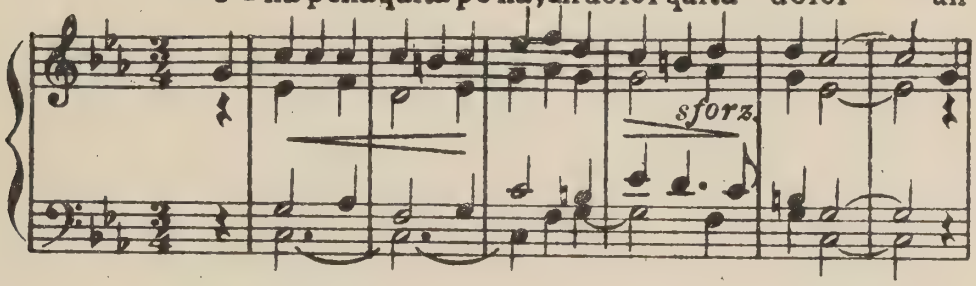
Cantiga

Santander

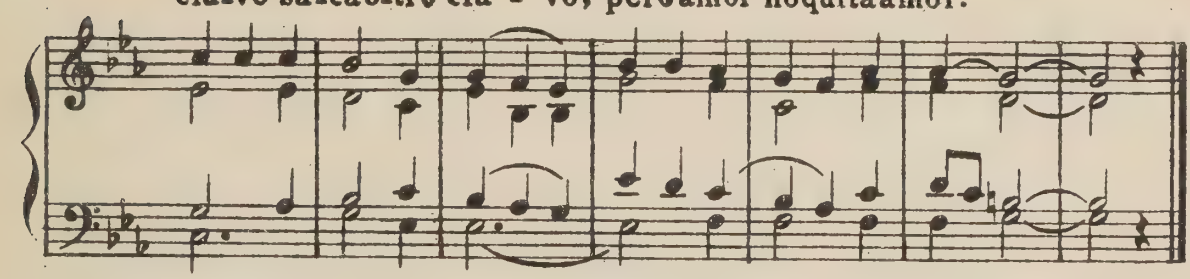
Recogida por
Don Antonio Sos

Andantino

U - na pena quita pe na, un dolor quita dolor un



cla-vo sa-ca o-tro cla - vo, pero amor no quita amor.



245)

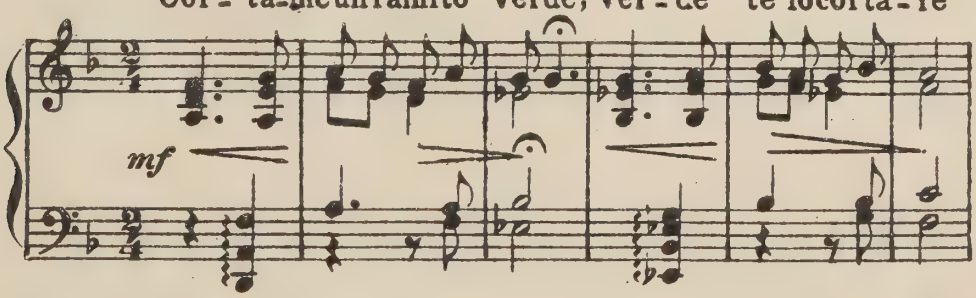
Otra

Asturias

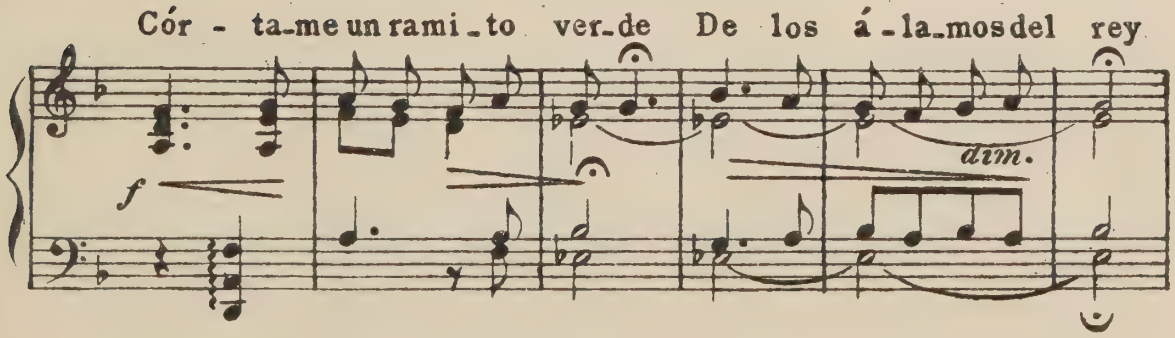
Recogida por
Don R. Menendez Pidal

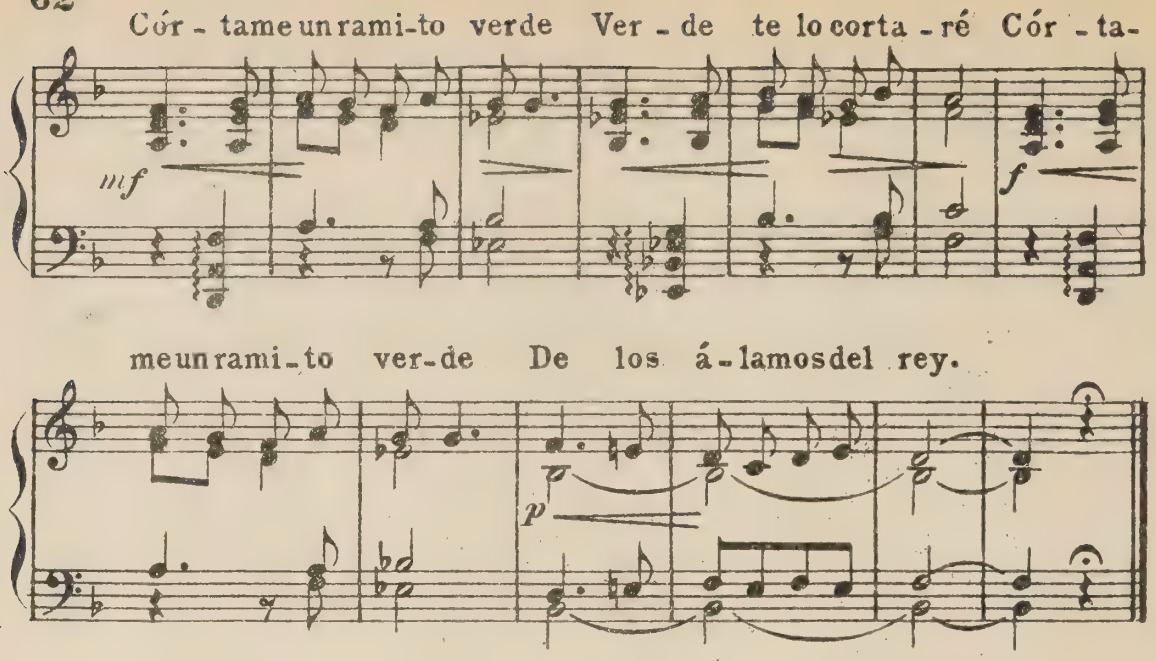
Allegro

Cór - ta-me un ramito verde, Ver - de te lo corta - ré



Cór - ta-me un rami-to ver-de De los á - la-mos del rey





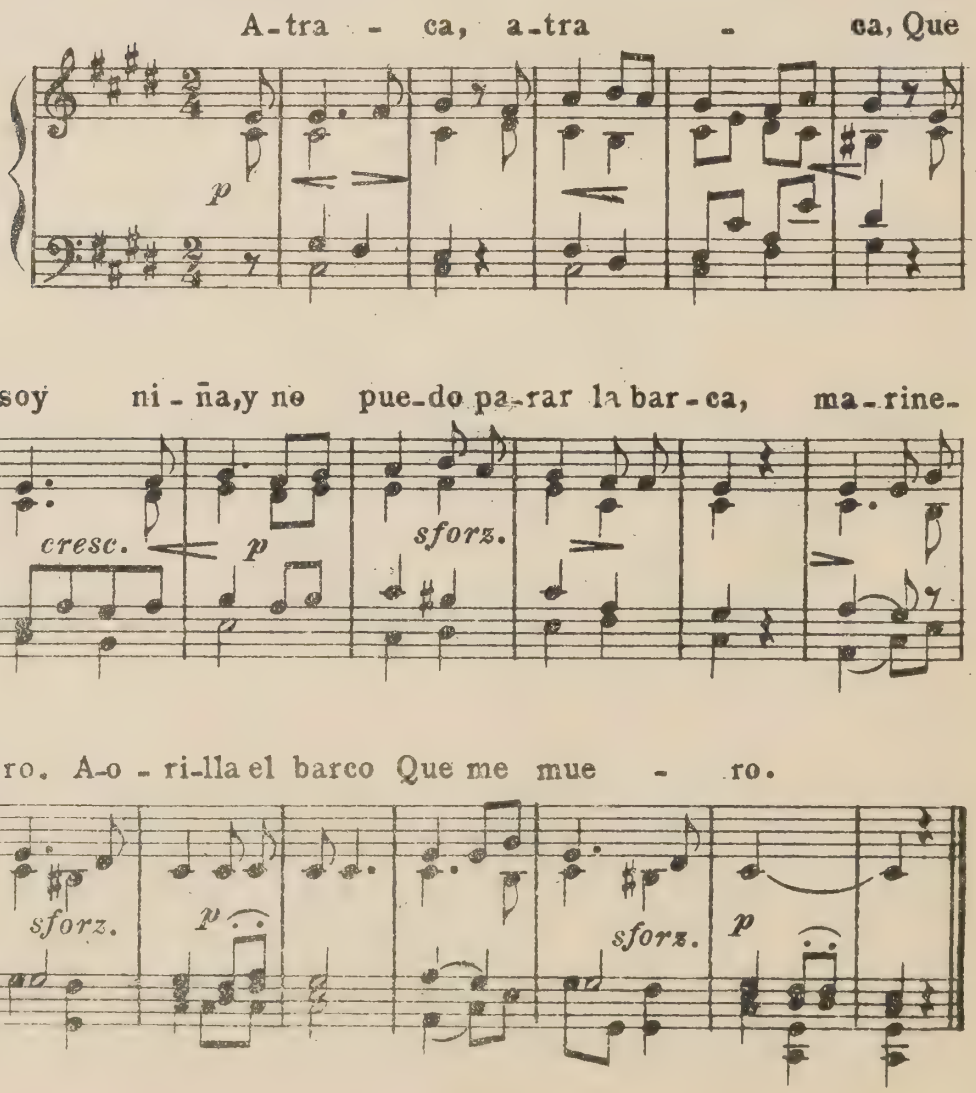
246)

Otra

Asturias

Recogida por
Don R. Menendez Pidal

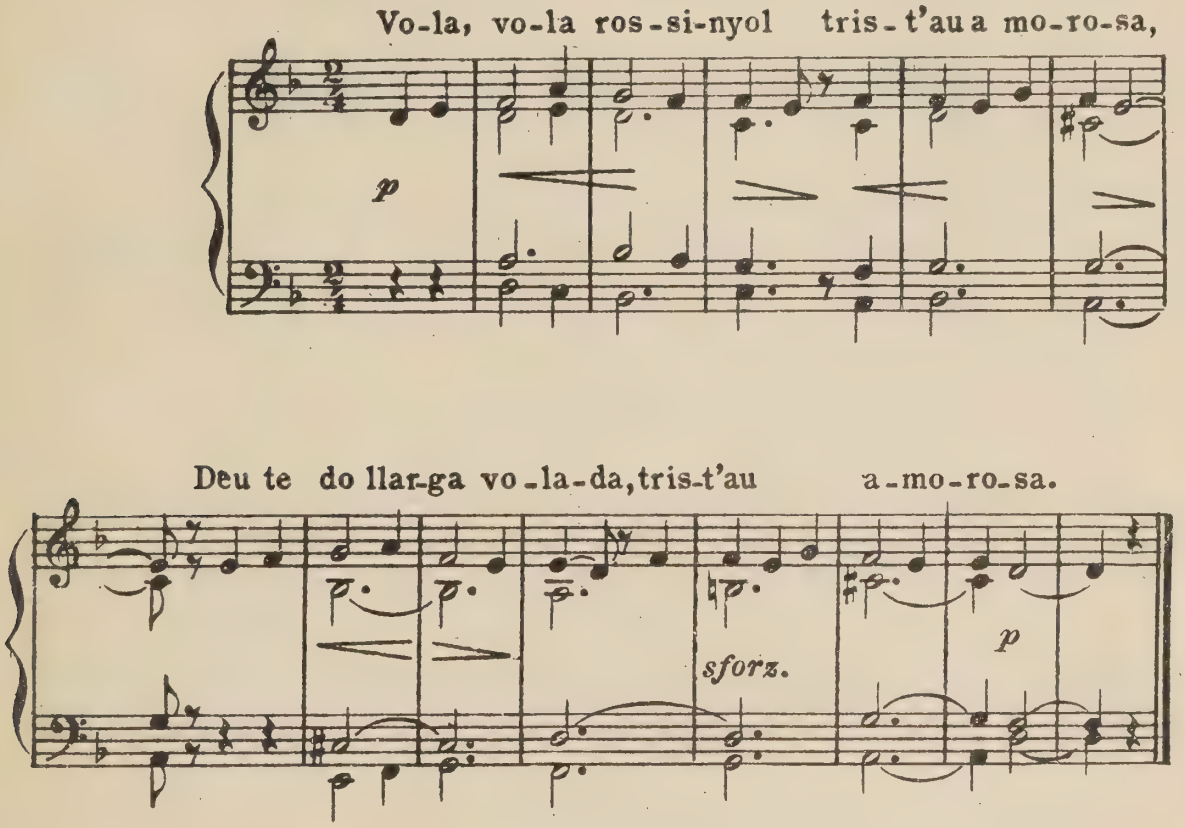
Andantino



Codolada

Palma de Mallorca — *Recogida por Don Antonio Noguera*

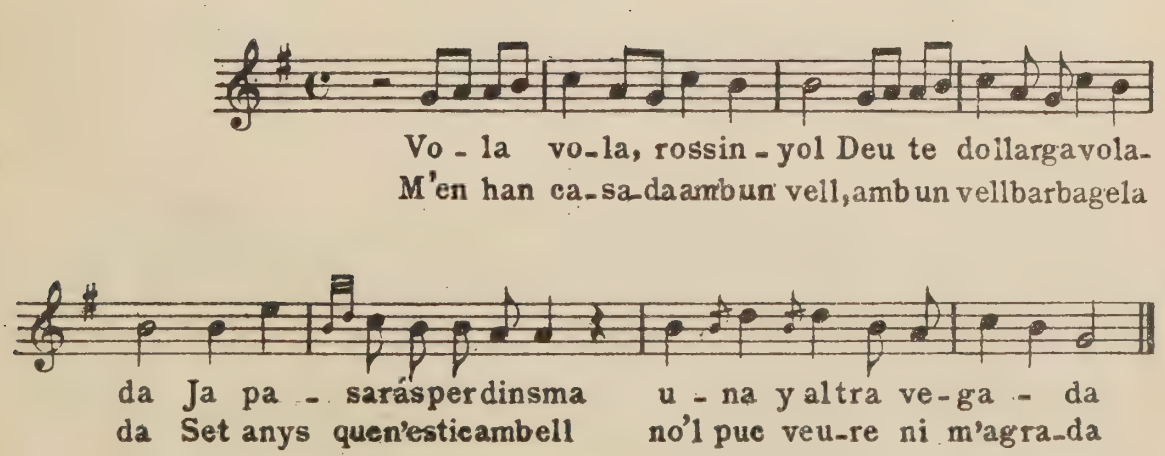
Andantino



247 bis)

Variante

Palma de Mallorca — *Recogida por Don A. J. Pont*



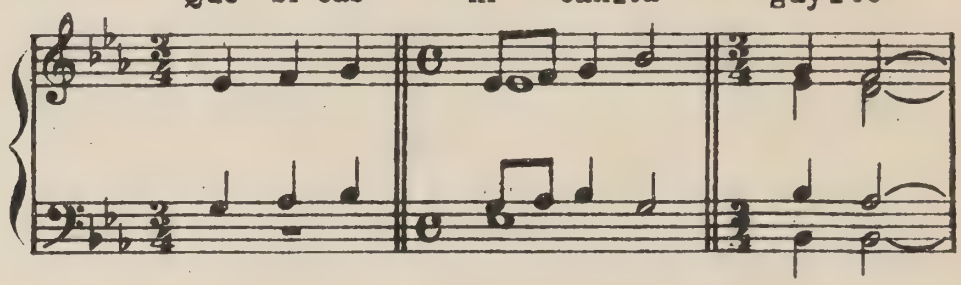
248)
Corranda

Collbató (Cataluña)

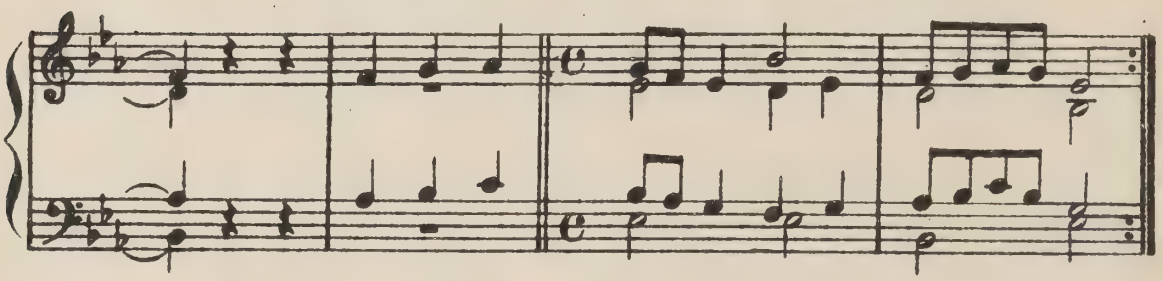
De la colección de Bertrán y Bros

Moderato

U - na got - lla n'hi sen - ti - da
Que si cas hi can-ta gay-re



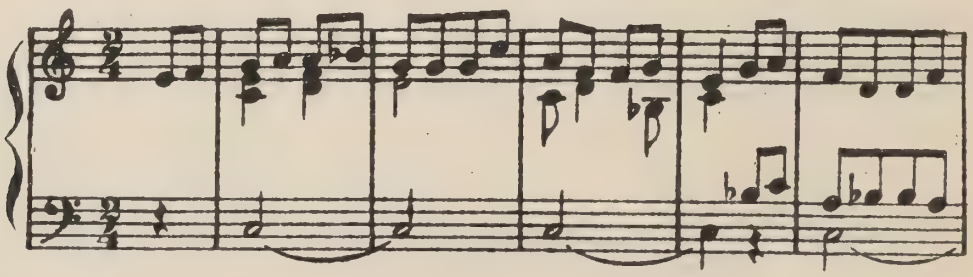
A la ser - ra de Pi - nos.
No hi fal - ta - ran cas-sa - dors.

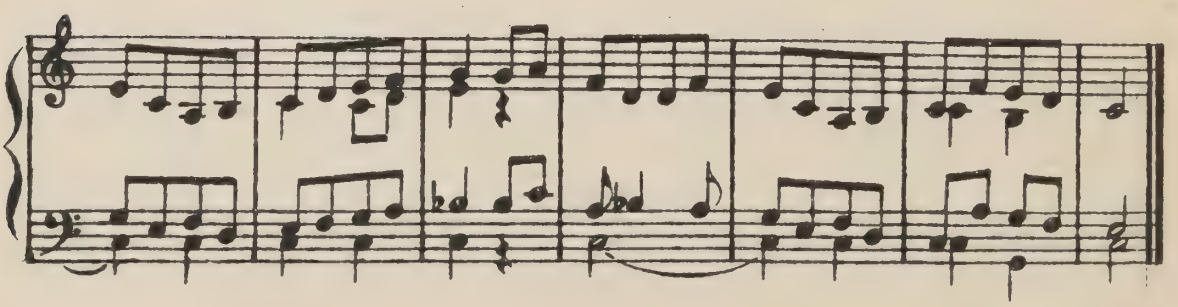


249)
Glosada

Artá (Palma de Mallorca)

De la colección de A. Noguera





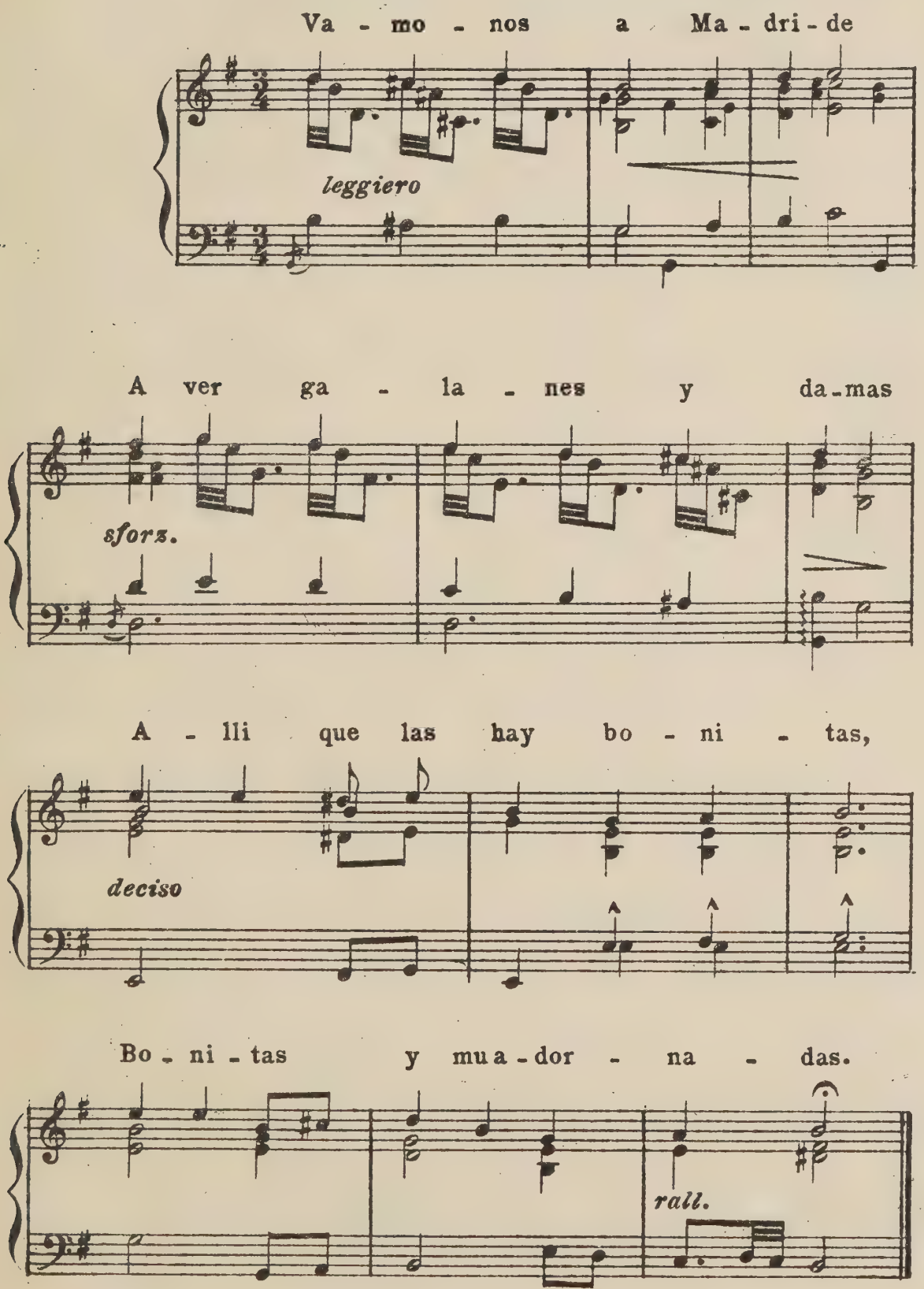
250)

Canción

Aranda

Recogida por
D. R. Menendez Pidal

All.^tto^ mosso

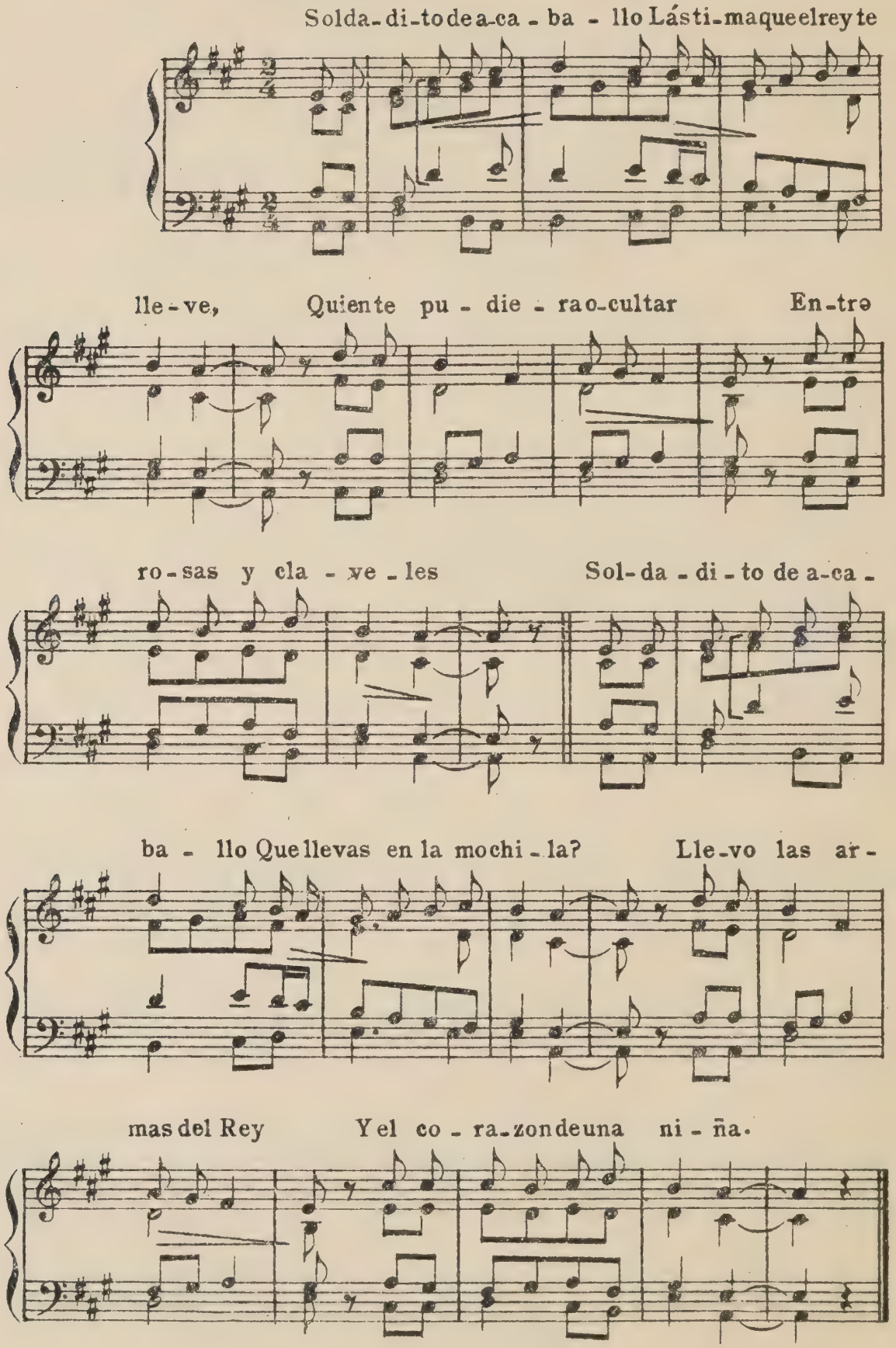


251)
Otra

Asturias

Recogida por
D. R. Menendez Pidal

Moderato



252)

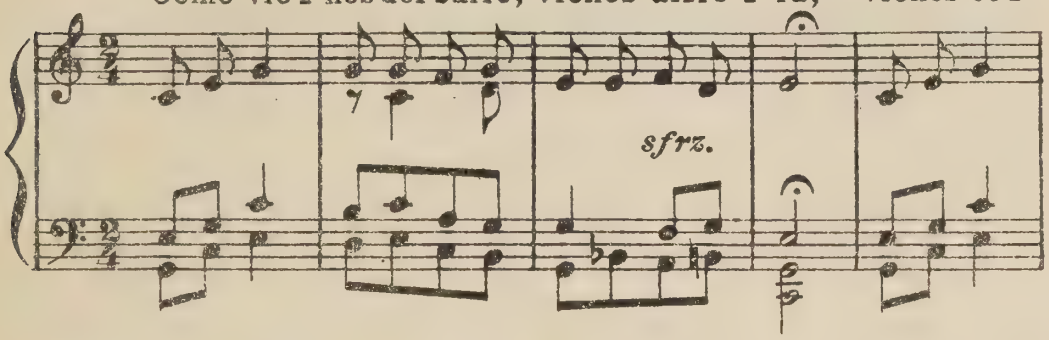
Canción

Asturias

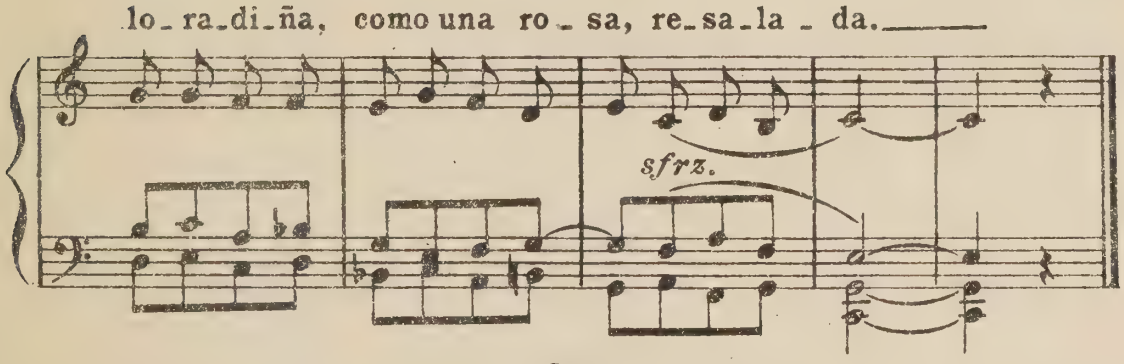
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Lento un poco

Como vie - nes del baile, vienes ai-ro - ra, vienes co-



lo-ra-di-ña, como una ro - sa, re-sa-la - da.



253)

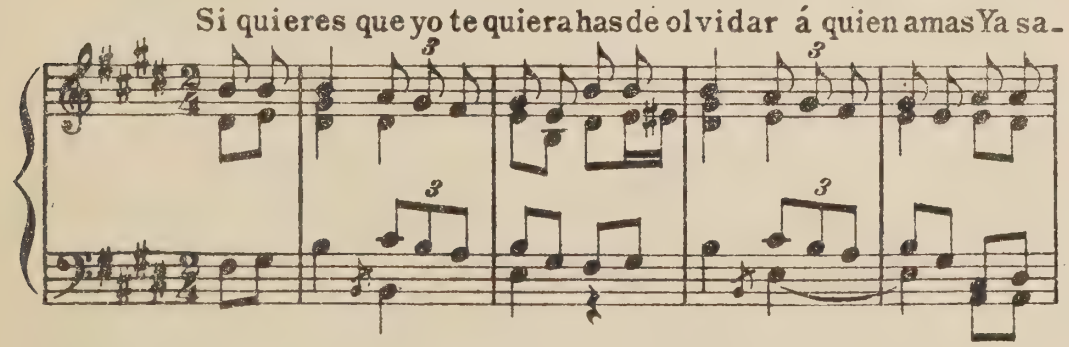
Canción

Asturias

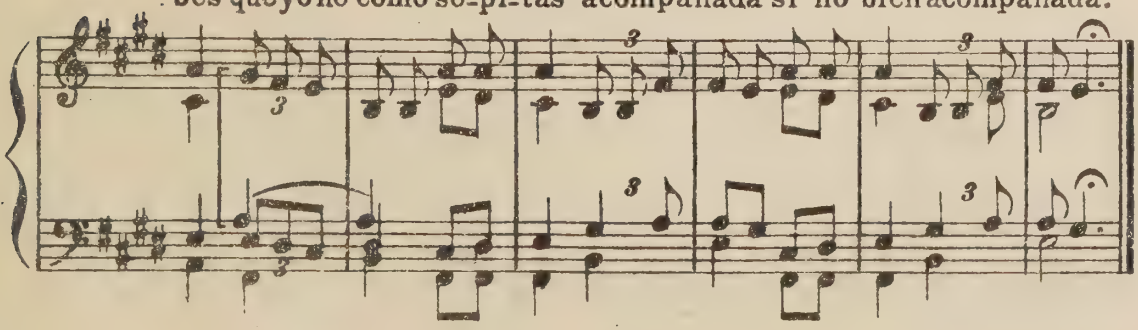
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Allegretto

Si quieres que yo te quiera has de olvidar á quien amas Ya sa-



bes que yo no como so-pi-tas acòmpañada si no bien acompañada.



254)

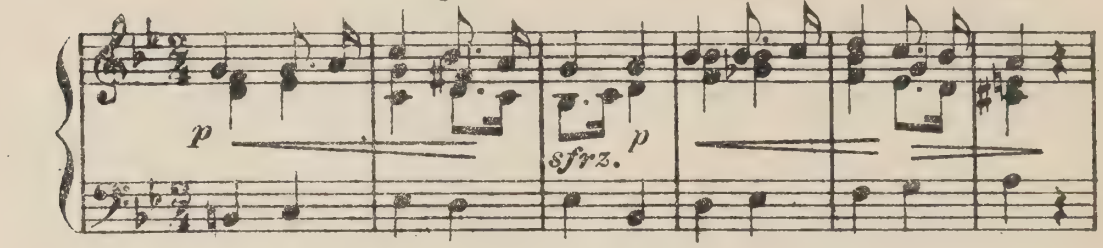
Canción

Asturias

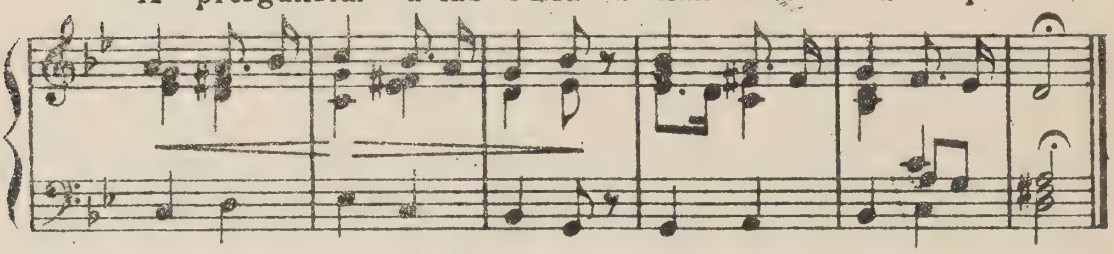
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Larghetto

Ven-te con mi-go, mi ni-ña, A las o-ri-lla del mar



A pre-gun-tar á las o-las Si han visto á mi amor pa-sar.



255)

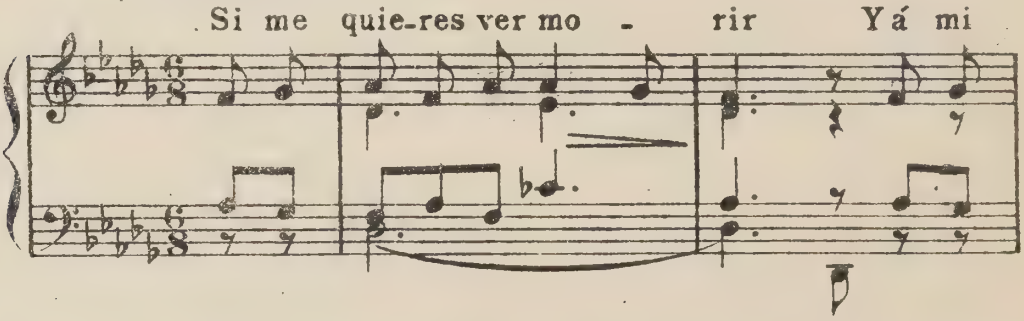
Canción

Asturias

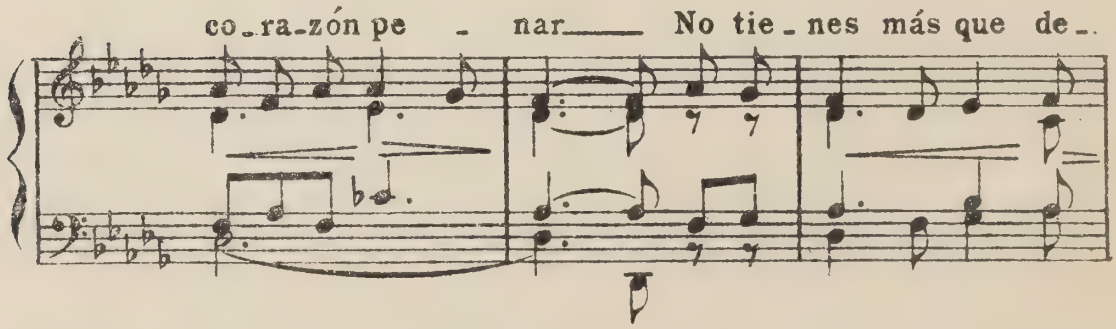
Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

Larghetto

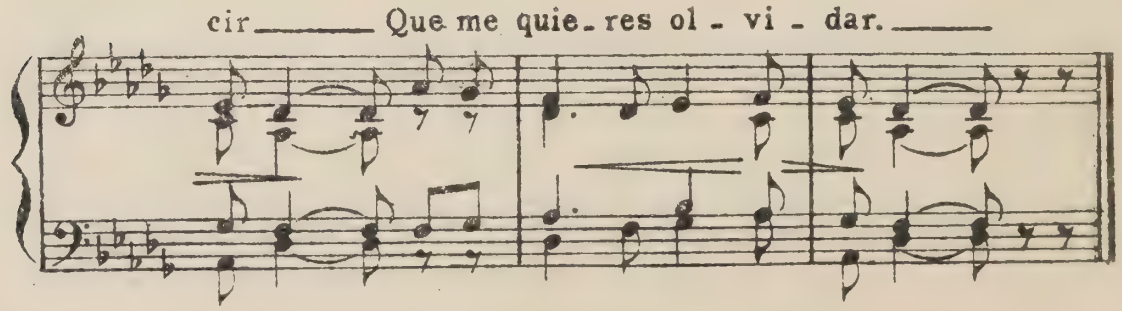
Si me quie-res ver mo - rir Yá mi



co-ra-zón pe - nar No tie-nes más que de-



cir Que me quie-res ol - vi - dar.



256)

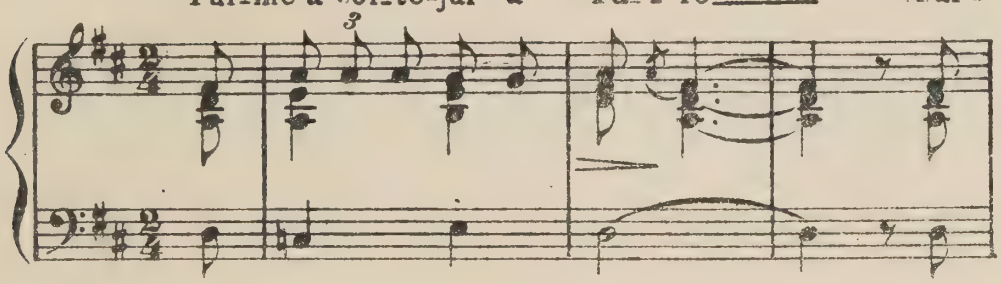
Canción

Asturias

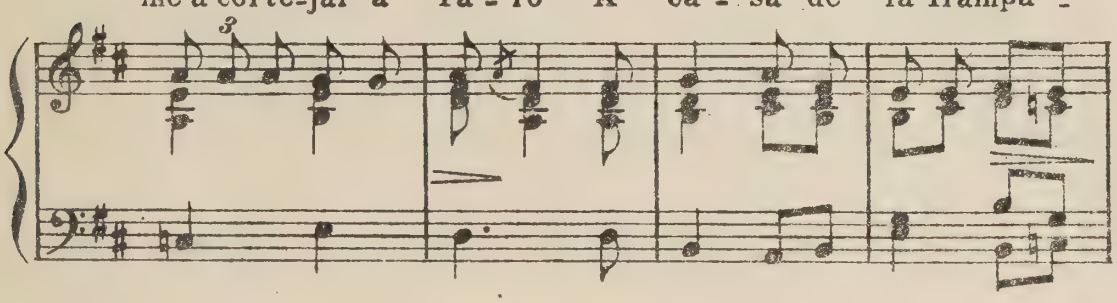
Recogida por
Don R. Menendez Pidal

Andantino

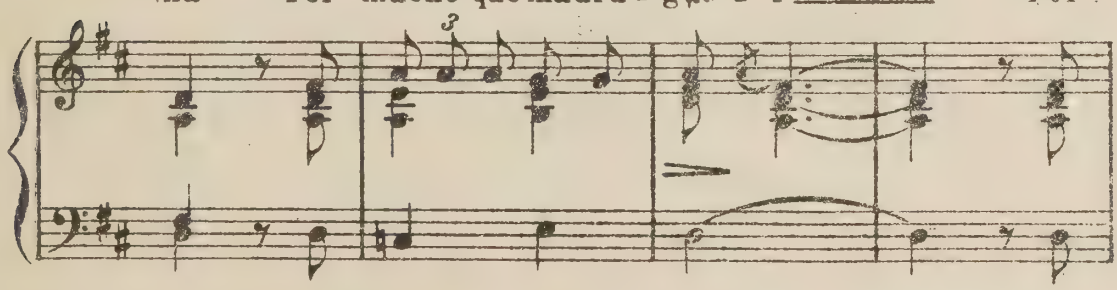
Fui-me á cor-te-jar á Fa-ro Fui-



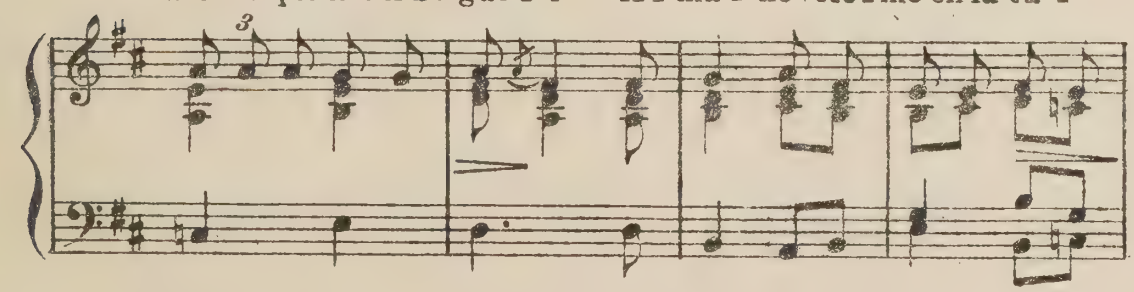
me á corte-jar á Fa-ro A ca-sa de la Trampa-



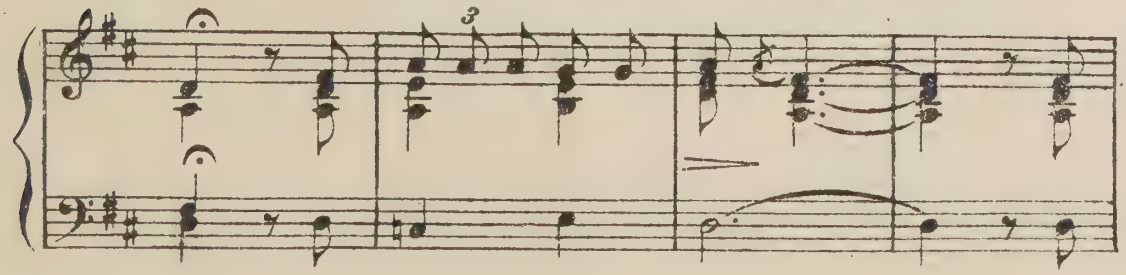
na Por mucho que madru-gue-i Por



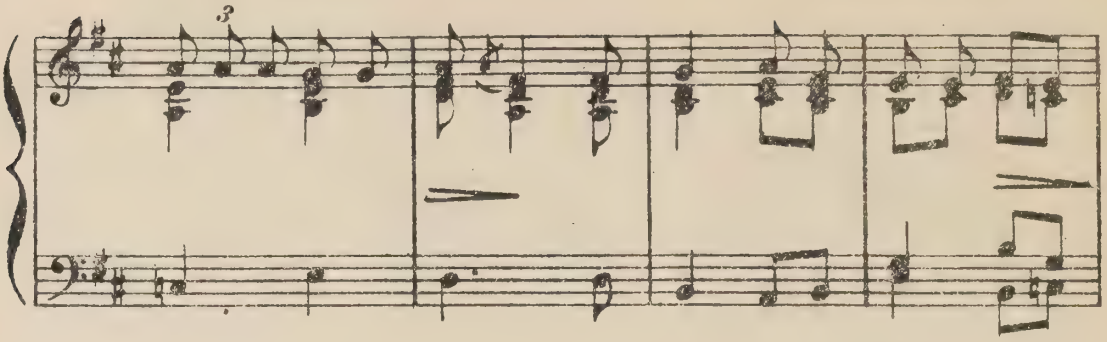
mucho que madru-gue-i A-ma-ne cio-me en la ca-



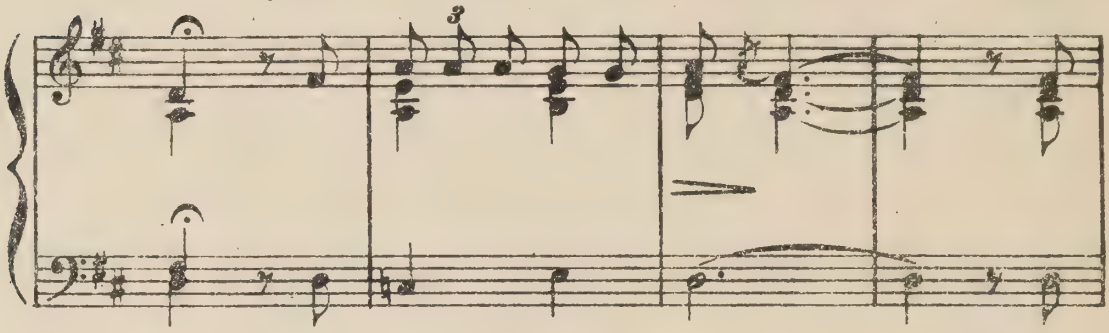
ma. La bra-ña de Canda-no-sa La



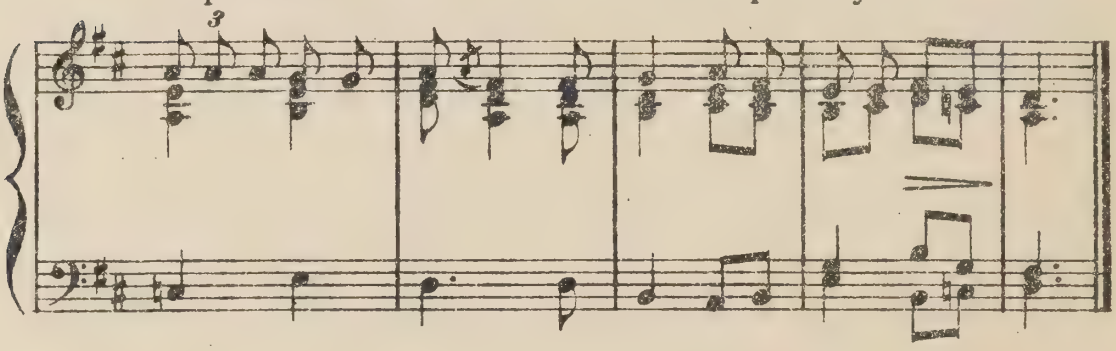
braña de Can-da-no - sa T'a me - ti-do en-tre dos ri -



os ¡Quien la pudie-ra se - ca - re! ¡Quien



la pudiera se - ca - re A los campos mayfleri - dos!



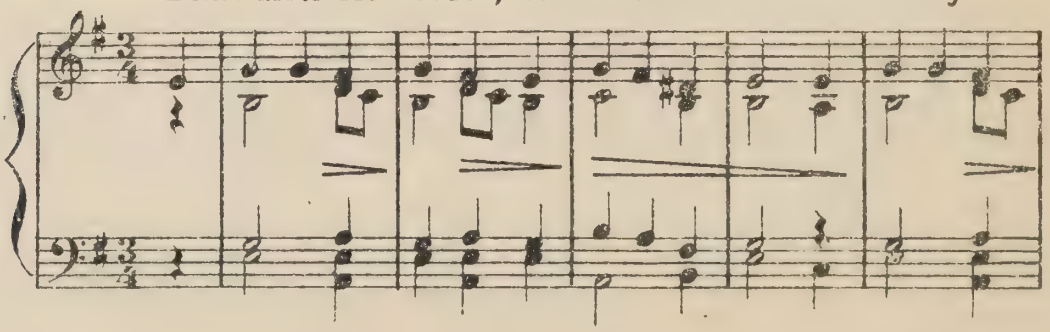
257)
Canción

Recogida por
Don R. Menéndez Pidal

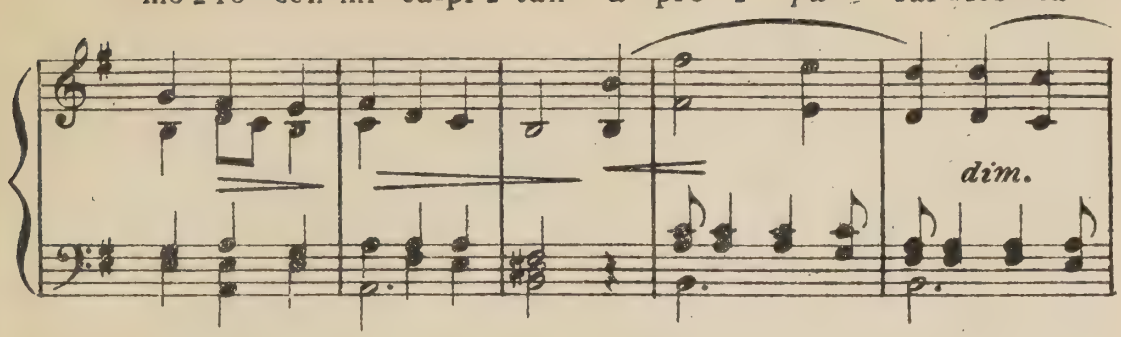
Asturias

Moderato

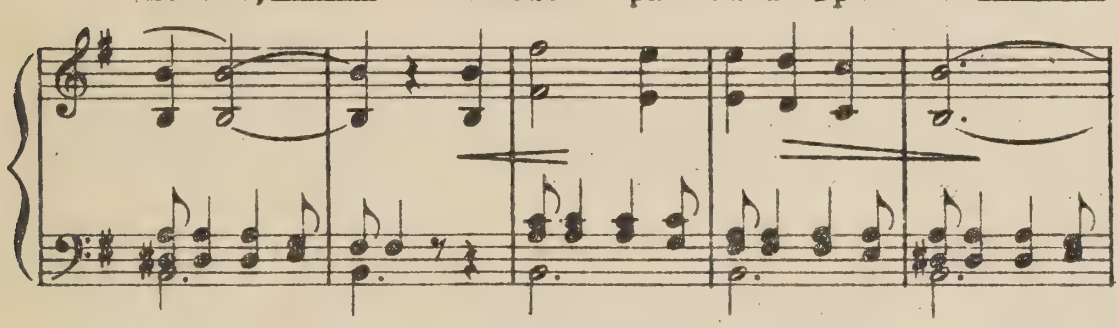
Dime ar-ti-lle - ri-to, di - me donde vas. Yo me voy al



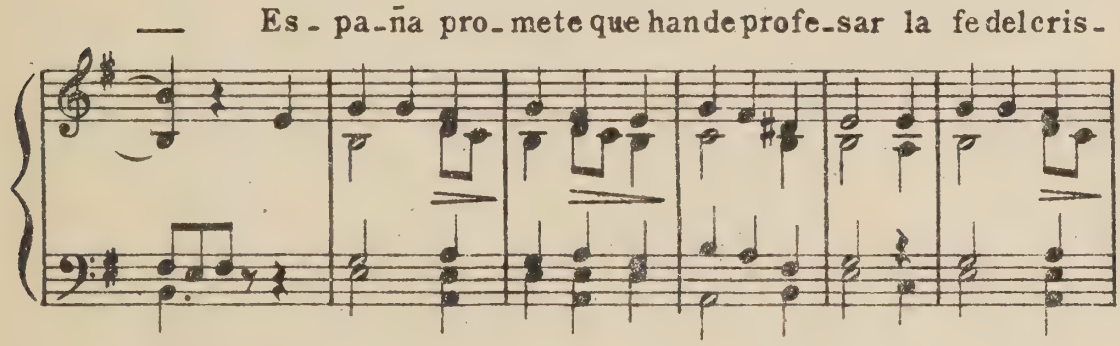
mo-ro con mi ca-pi-tán á pre - pa - rar los ca -



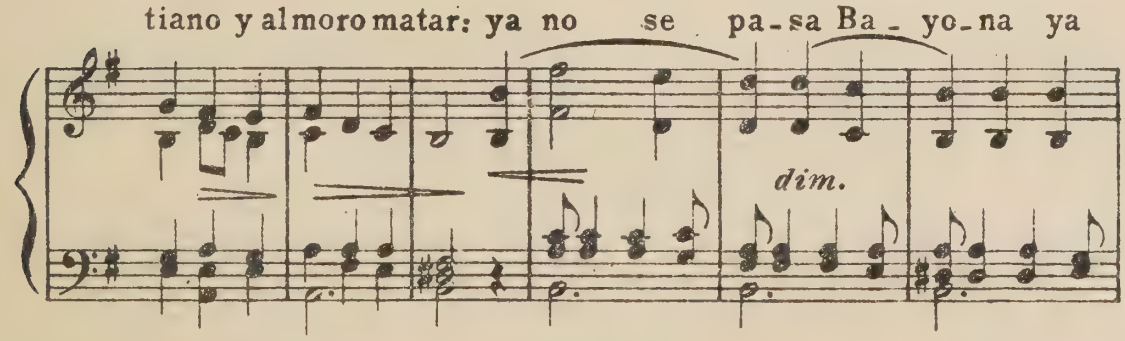
ño-nes, bombas pa - ra dis-pa - rar



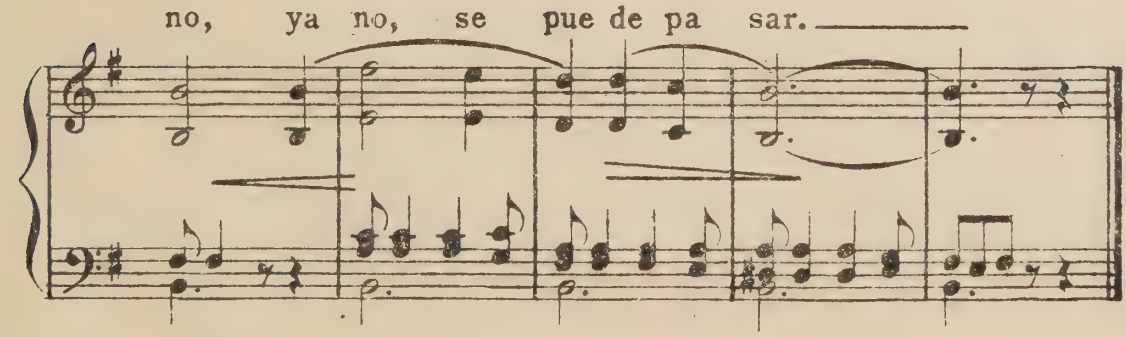
— Es - pa-ña pro-mete que han de profe-sar la fe del cris -



tiano y al moro matar: ya no se pa-sa Ba - yo-na ya



no, ya no, se pue de pa sar.

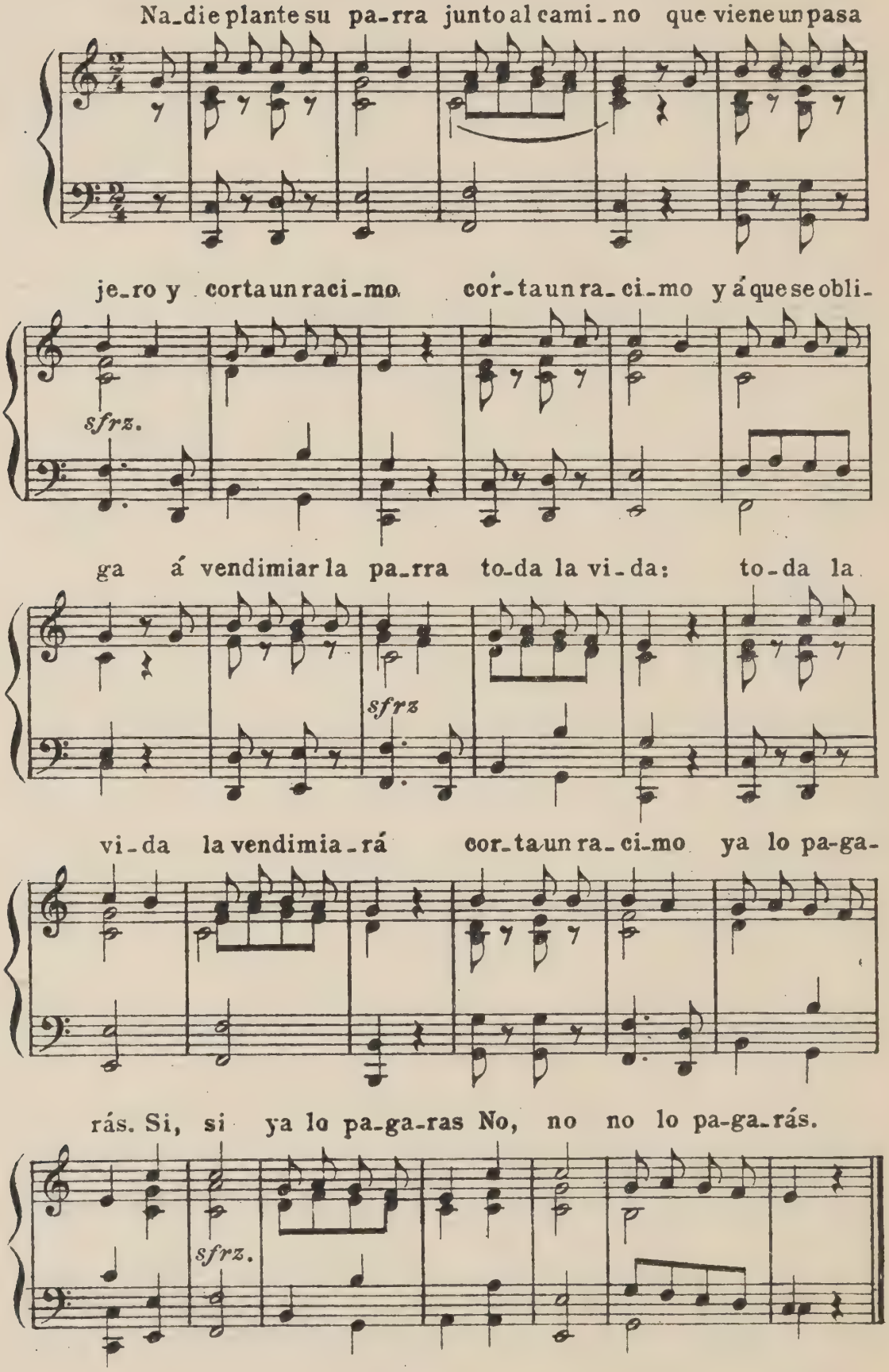


258)

Canción

Asturias

De la colección de Don M. Hurtado

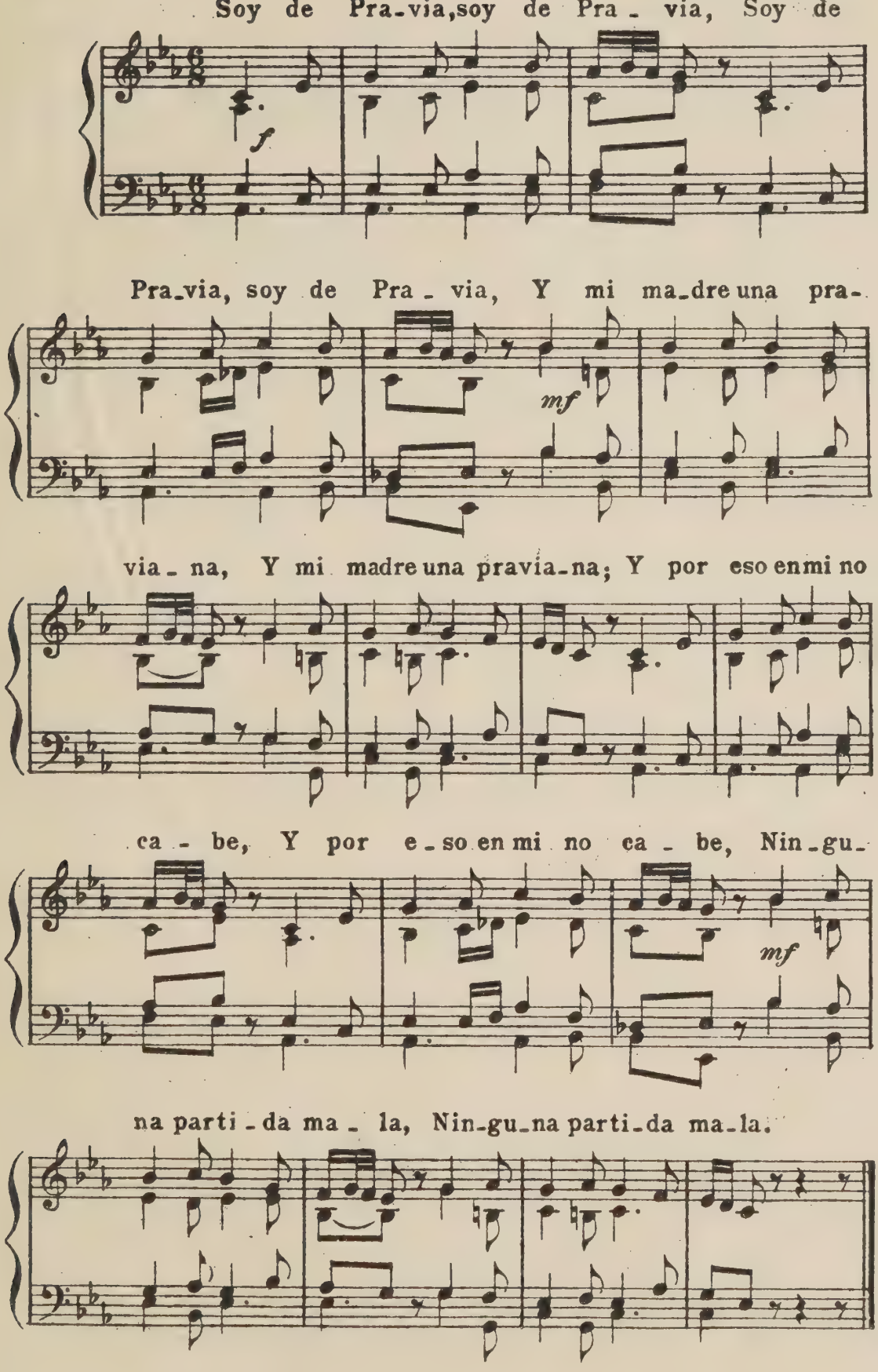


259)

Canción

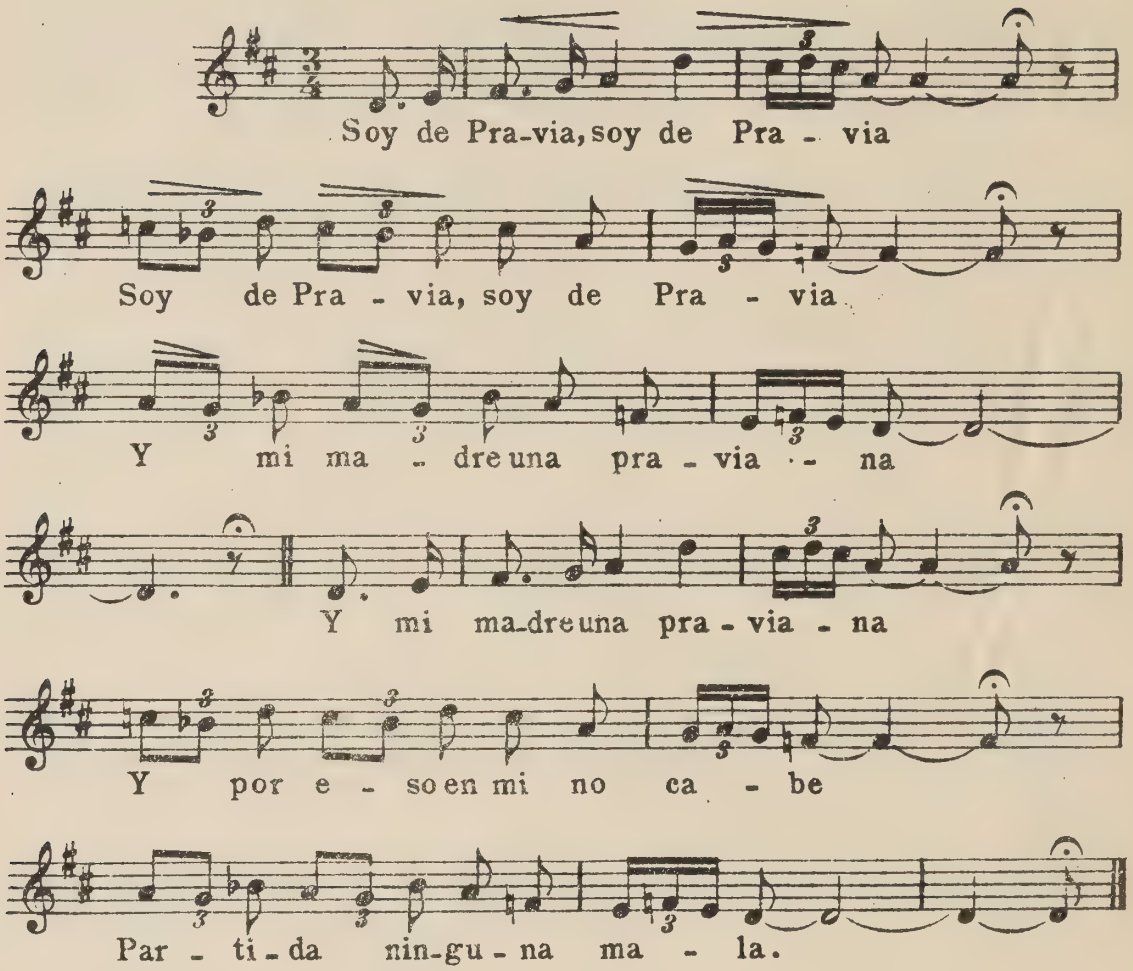
Asturias

De la colección de Don M. Hurtado



259 *bis*)
Variante de la anterior

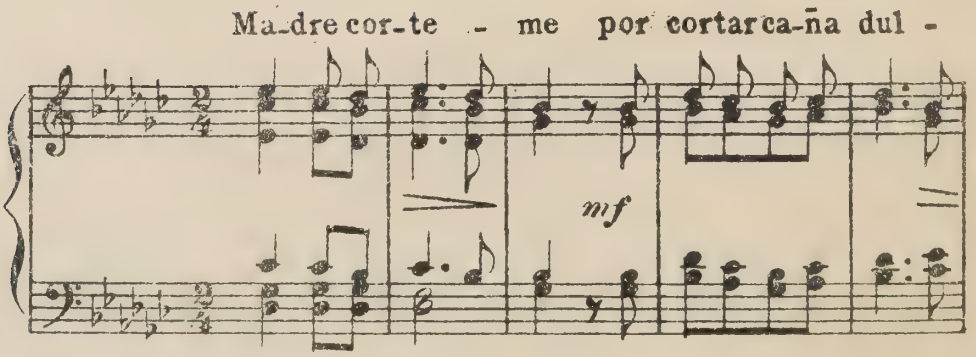
Asturias



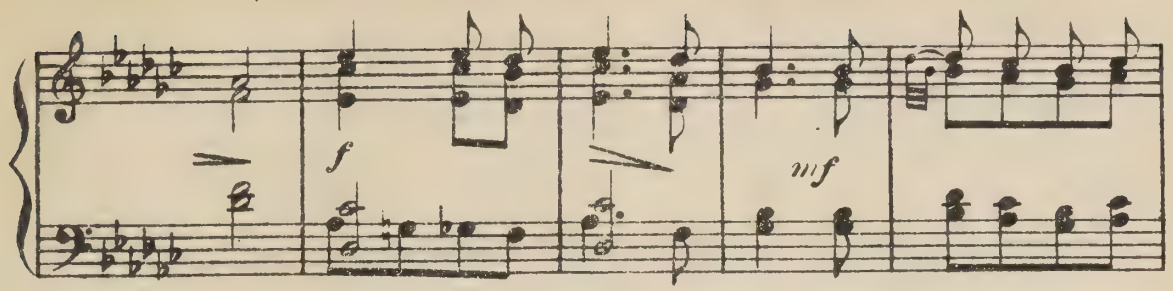
259 *ter*)
Canción

Asturias

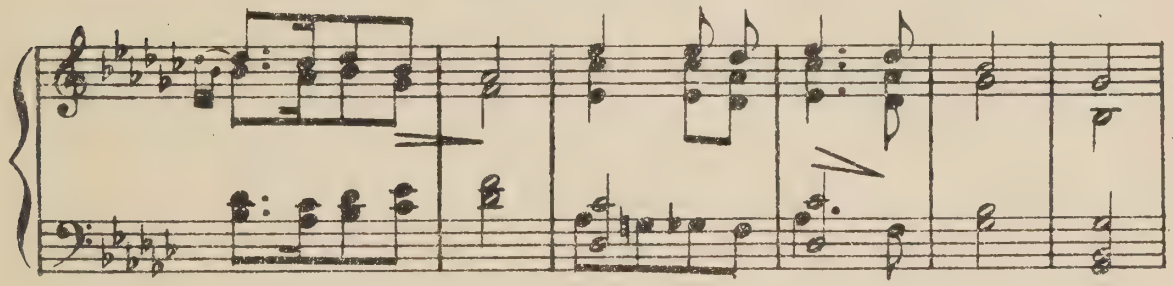
De la colección de
Nuevo y Miranda



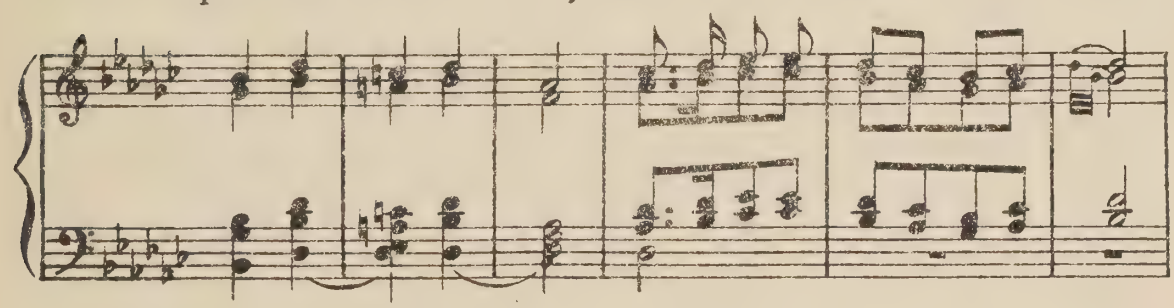
ce, ma - dre cor - te - me ca - ña dul-ce del



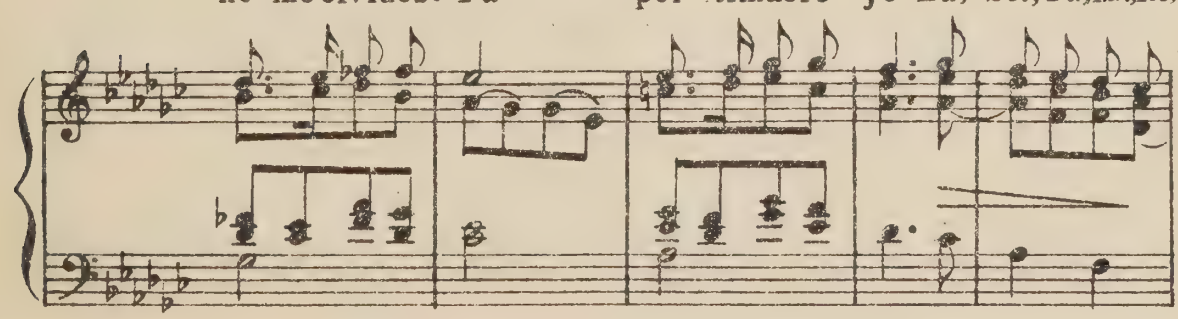
al - ma ¦ co - mo me due - le *Sol,*



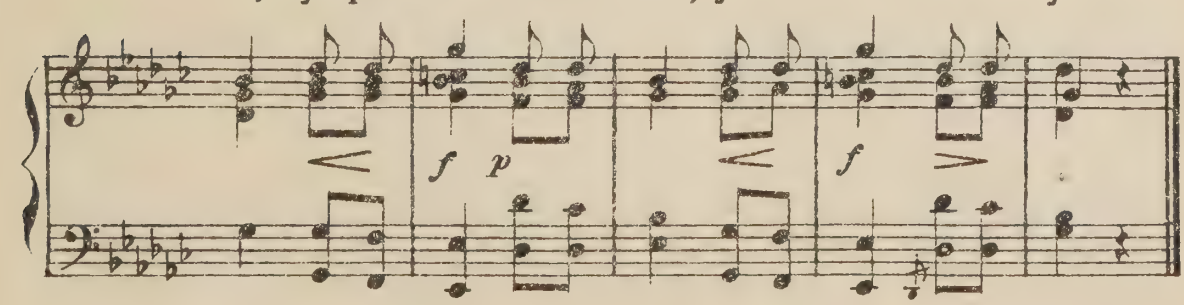
pren-da mi - a *Re,* dul-ce dueño mi - o: *Si,*



no me olvides. *Fa* por timuero yo *La, Sol, Fa, Mi, Re,*



Do, y que vi - vael hu-mor, y tam - bién vi - va yo.

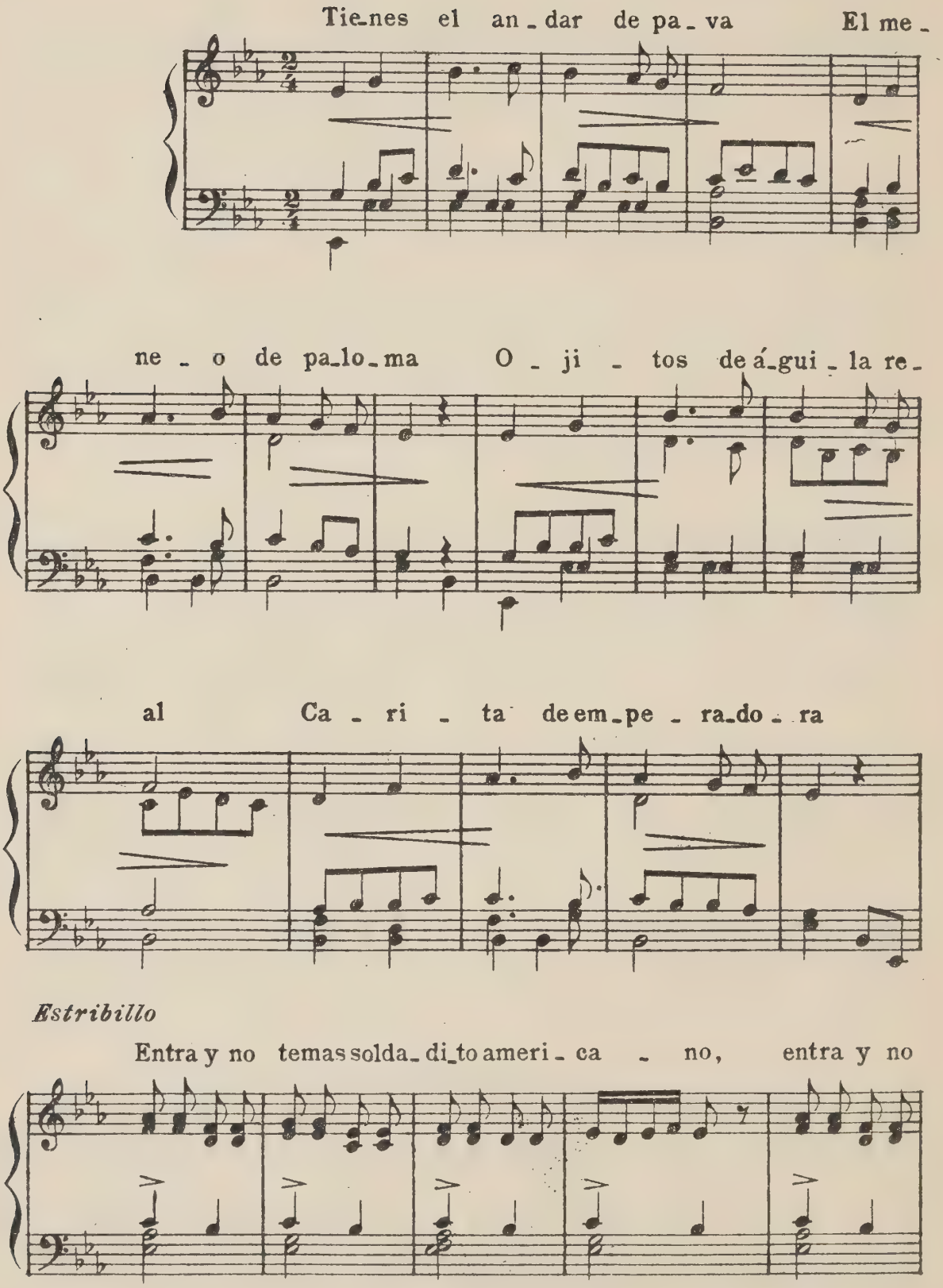


260)

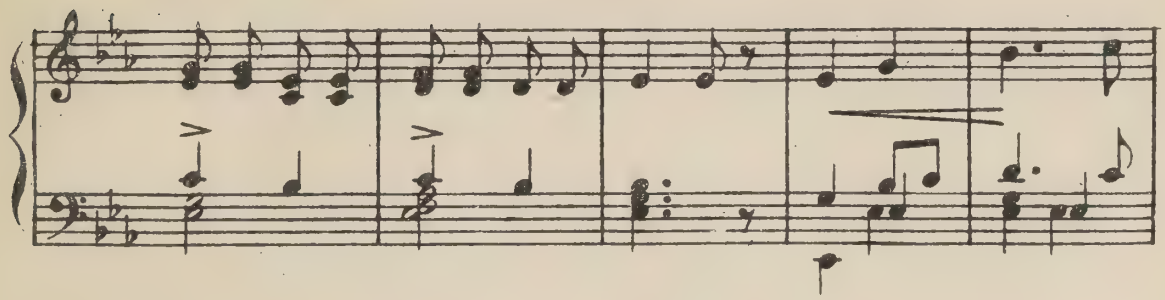
Canción

Asturias

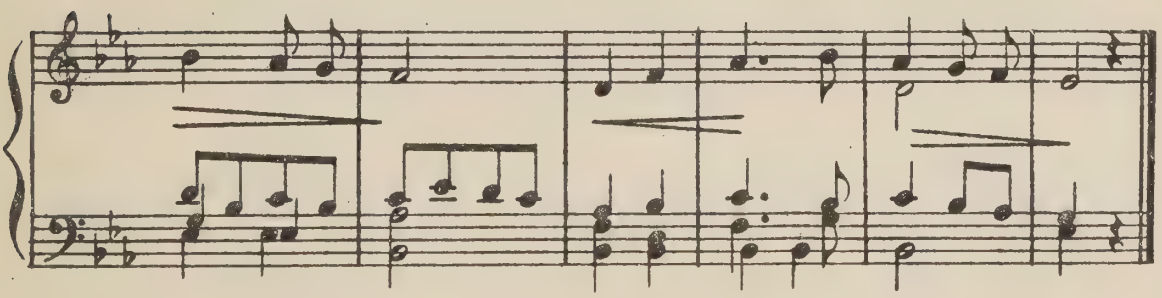
De la colección de
Nuevo y Miranda



te-mas que yo te da-ré la ma-no, que yo te da-



ré la ma-no, Sol-da-di-to a-me-ri-ca-no,



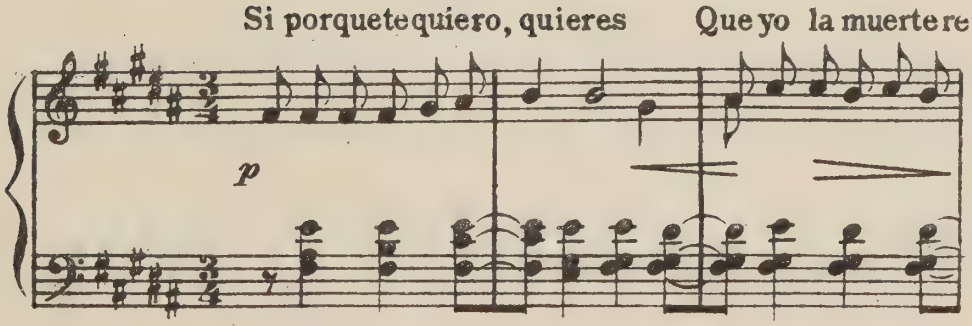
261)

Otra

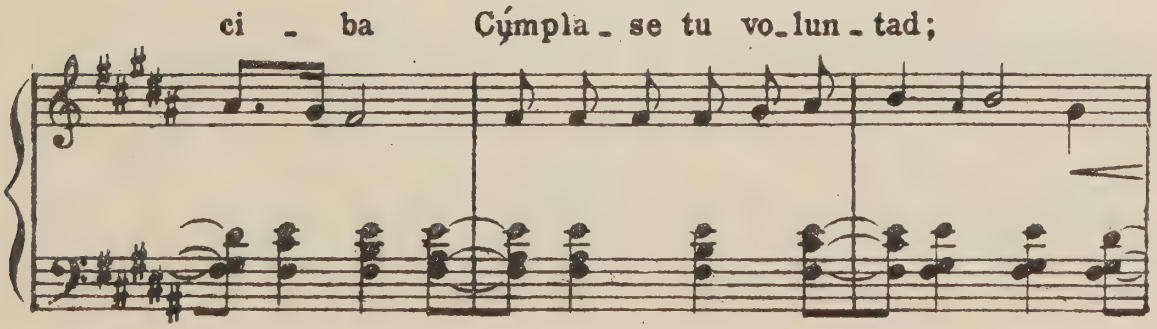
Asturias

De la colección de
Nuevo y Miranda

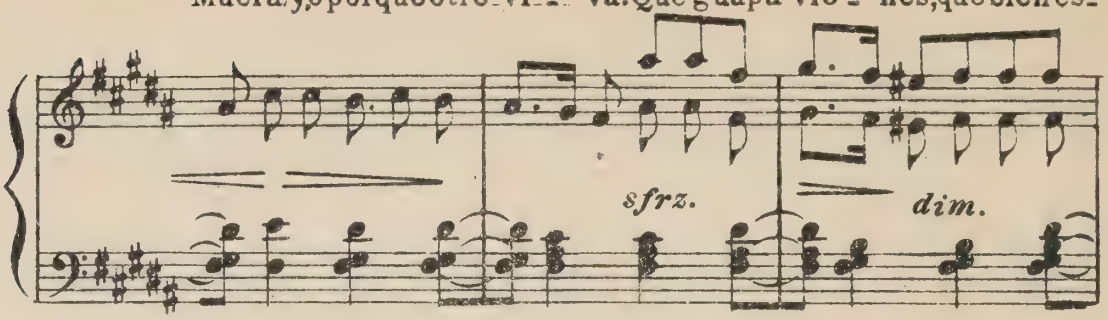
Si porque te quiero, quieres Que yo la muerte re-



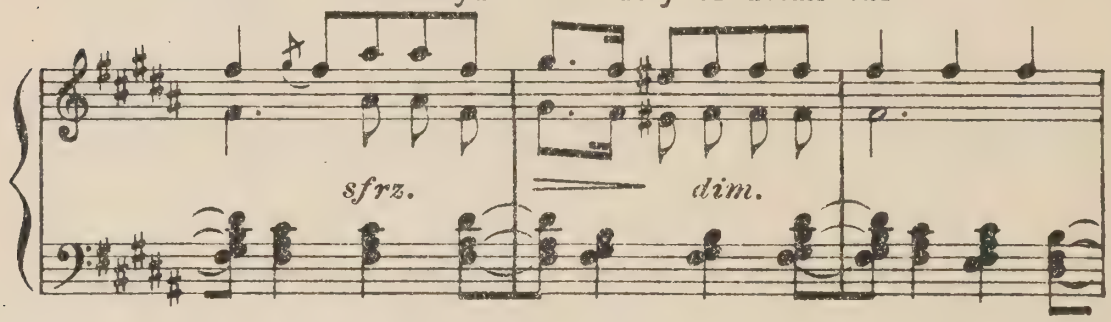
ci-ba Cúmpla-se tu vo-lun-tad;



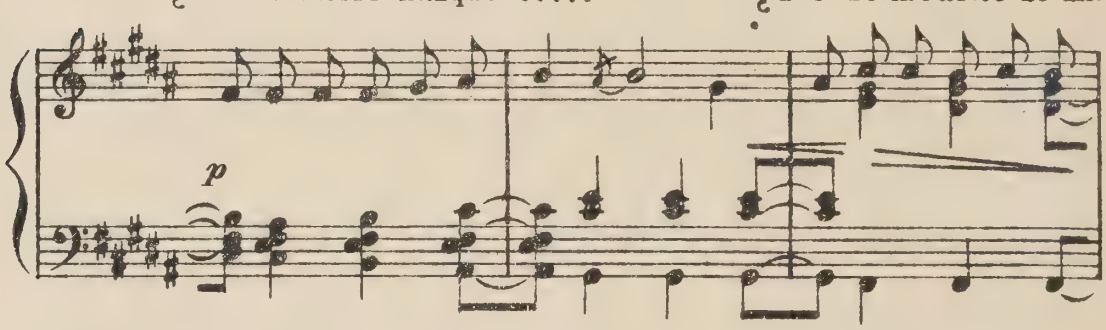
Muera yo porque otro vi__ va. Que guapa vie - nes, que bien es-



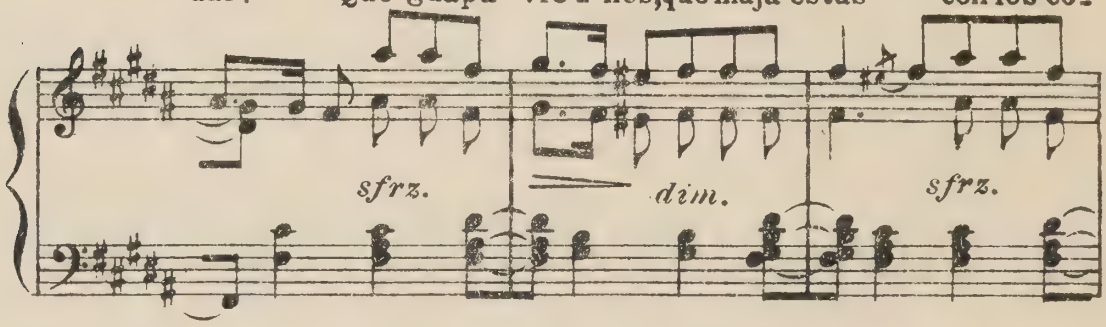
tá la sa-ya ver - de y el delan-tal



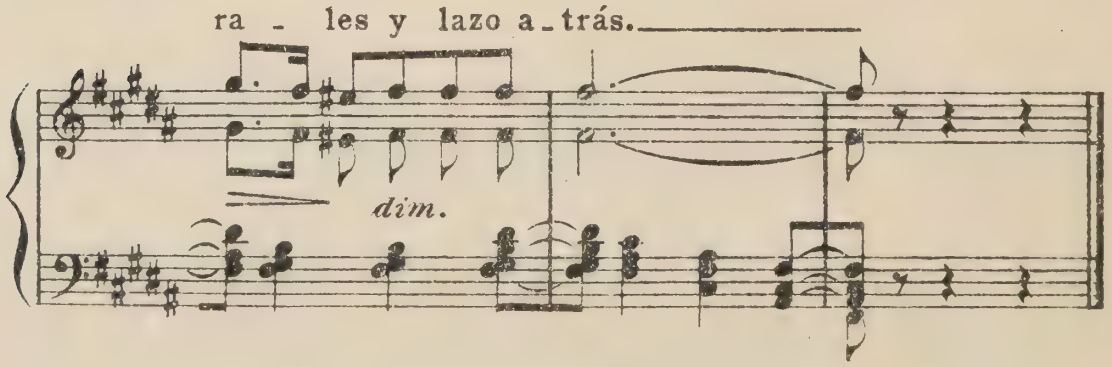
¿Y e-se mi-ri-ña-que..... ¿Y e-se modi-to de an-



dar? Qué guapa vie - nes, que maja estás con los co-



ra - les y lazo a-trás.



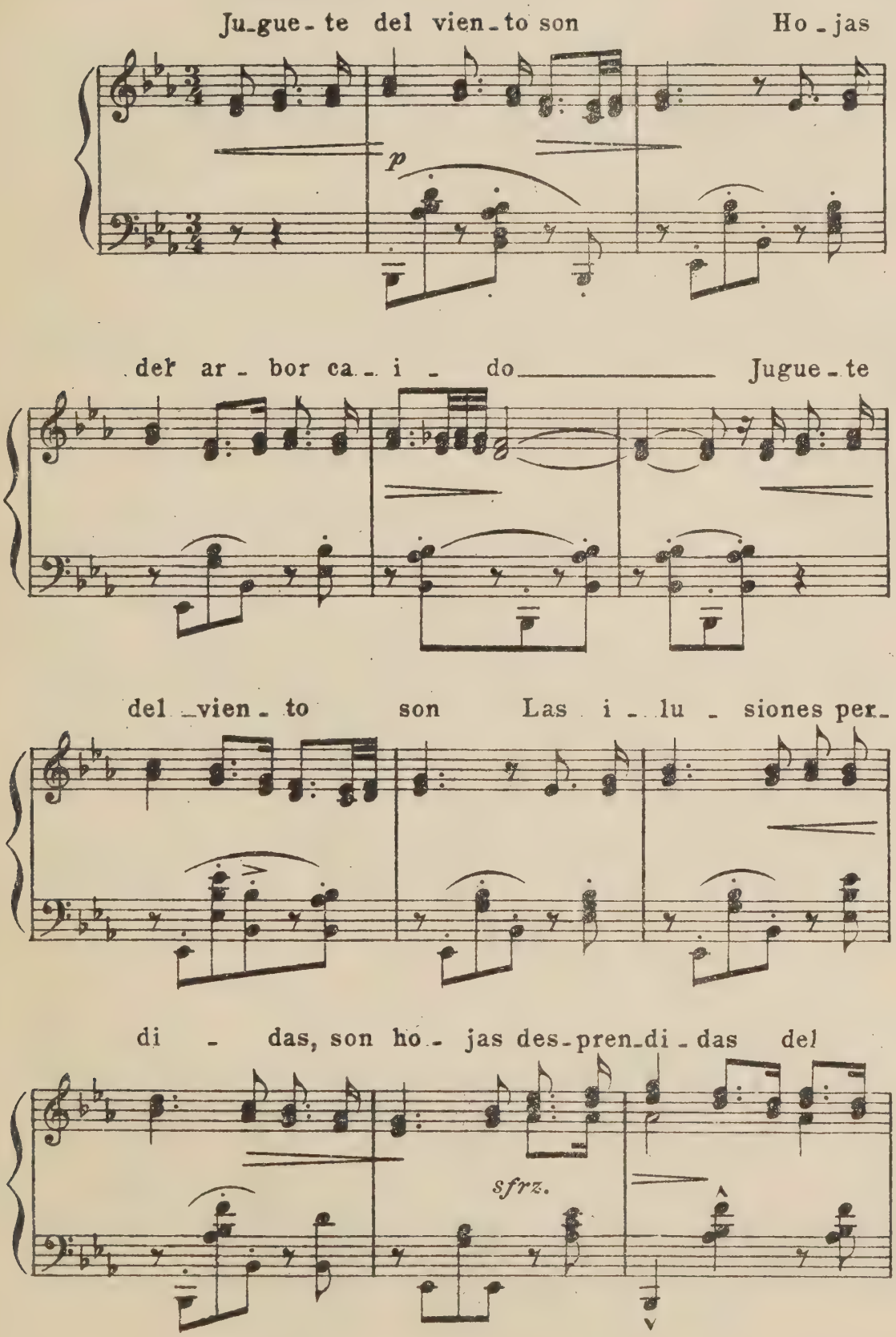
262)

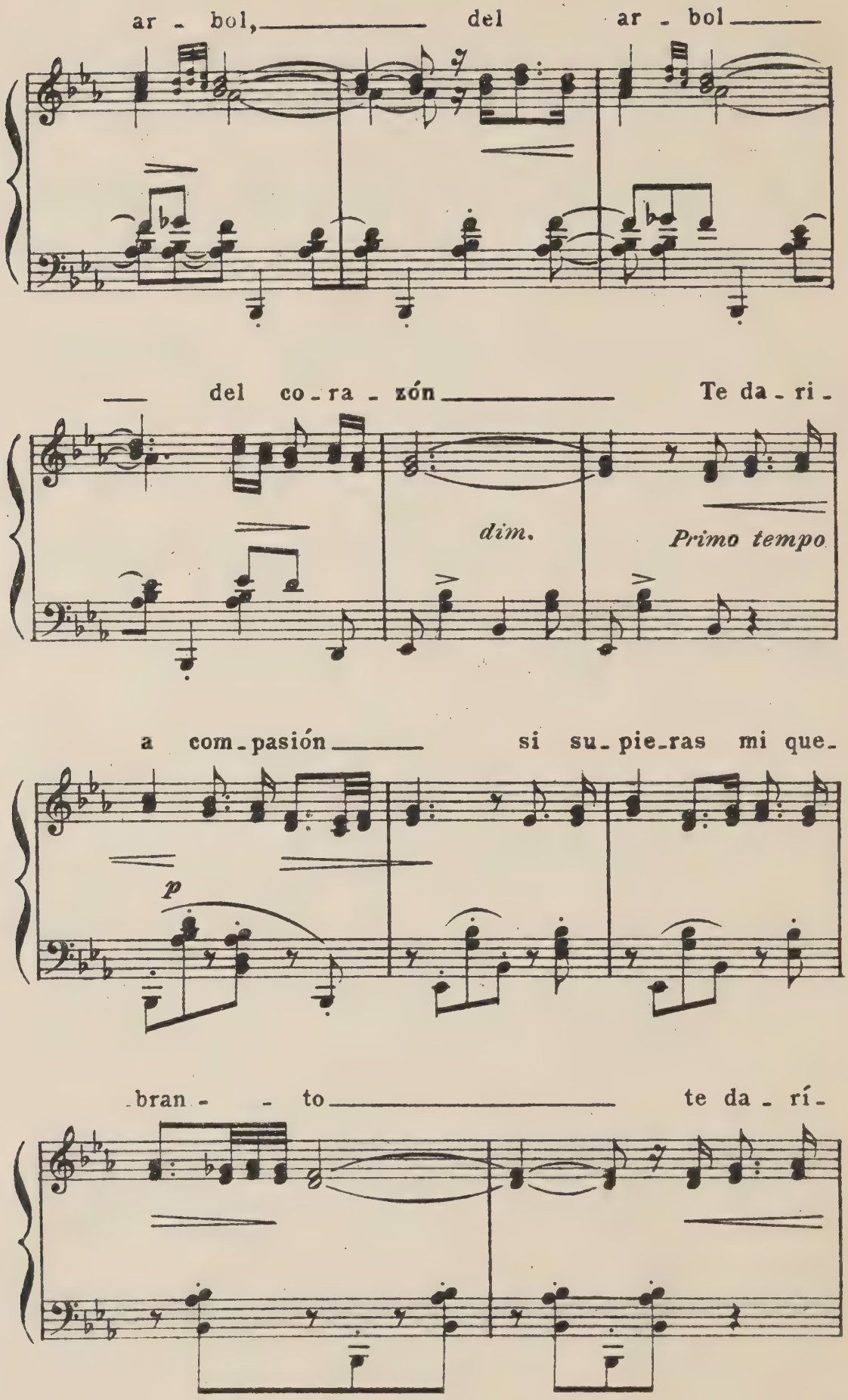
Canción

De la colección
de Nuevo y Miranda

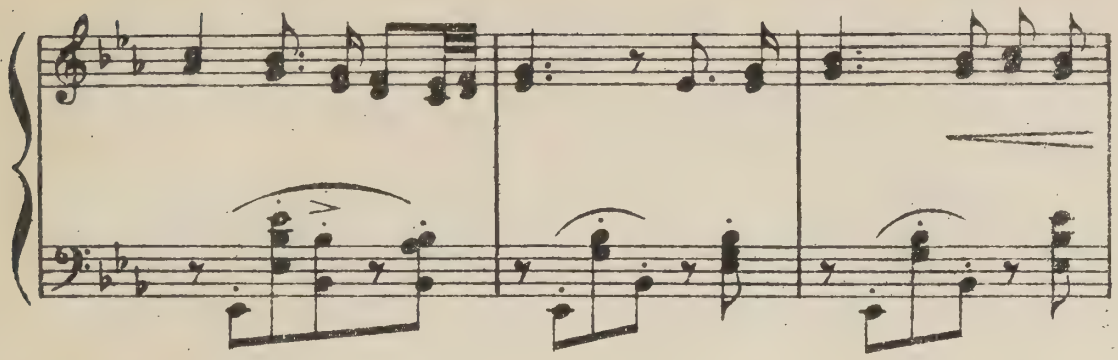
Asturias

Andantino

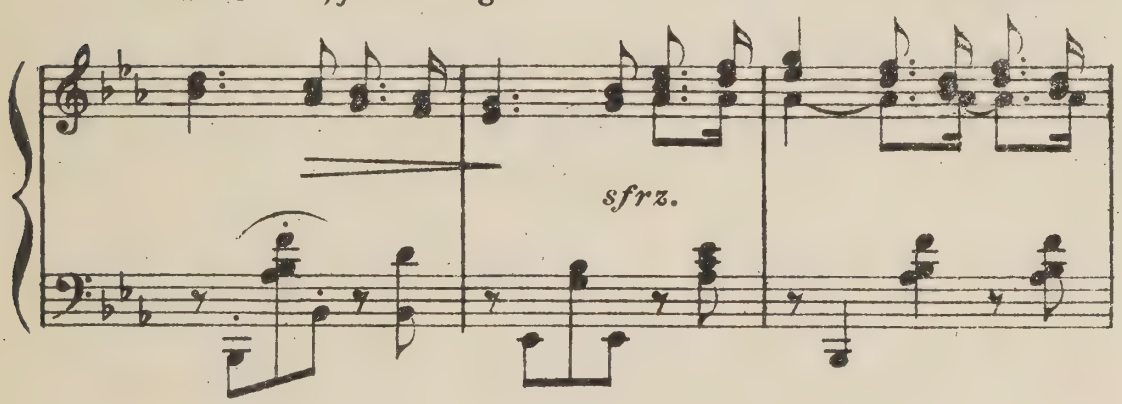



ar - bol, del ar - bol
del co - ra - zón Te da - ri -
dim.
Primo tempo
a com - pasión si su - pie - ras mi que -
p
- bran - - to te da - rí -

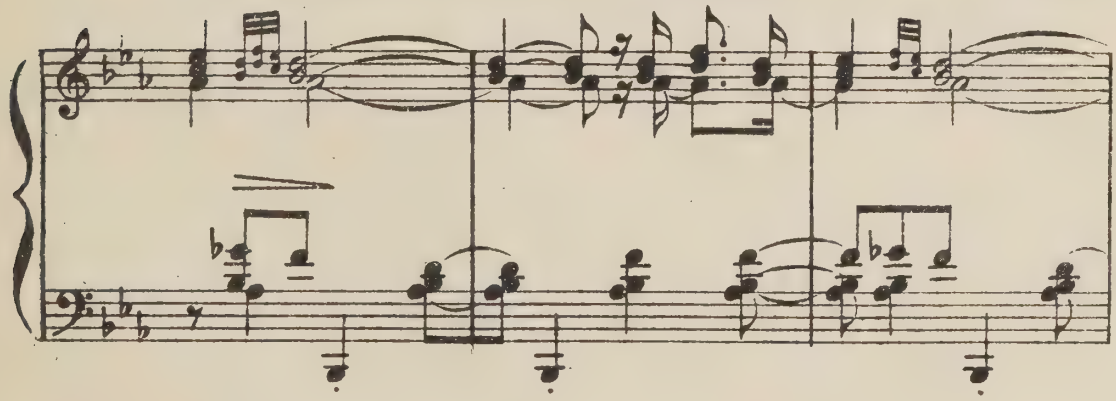
a com-pasión de ver que padez-co



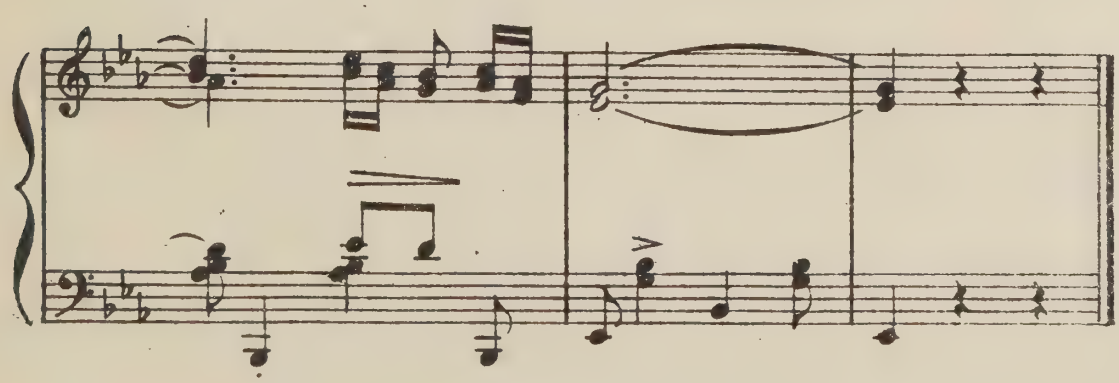
tan - to, y u-na go - ta de-mi-llan-to te abra-sa-



ri - a, te a-brasa - ri - a



el co - ra - zón.

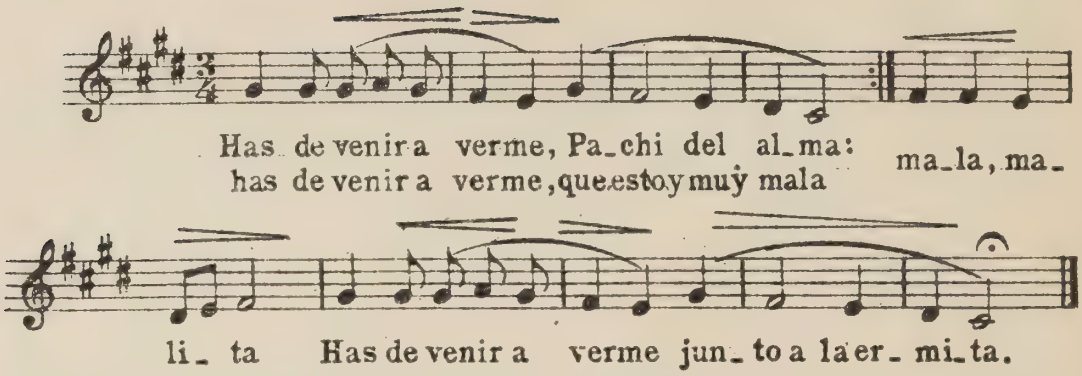


263)

Canción

Asturias

Recogida por el P. Otaño

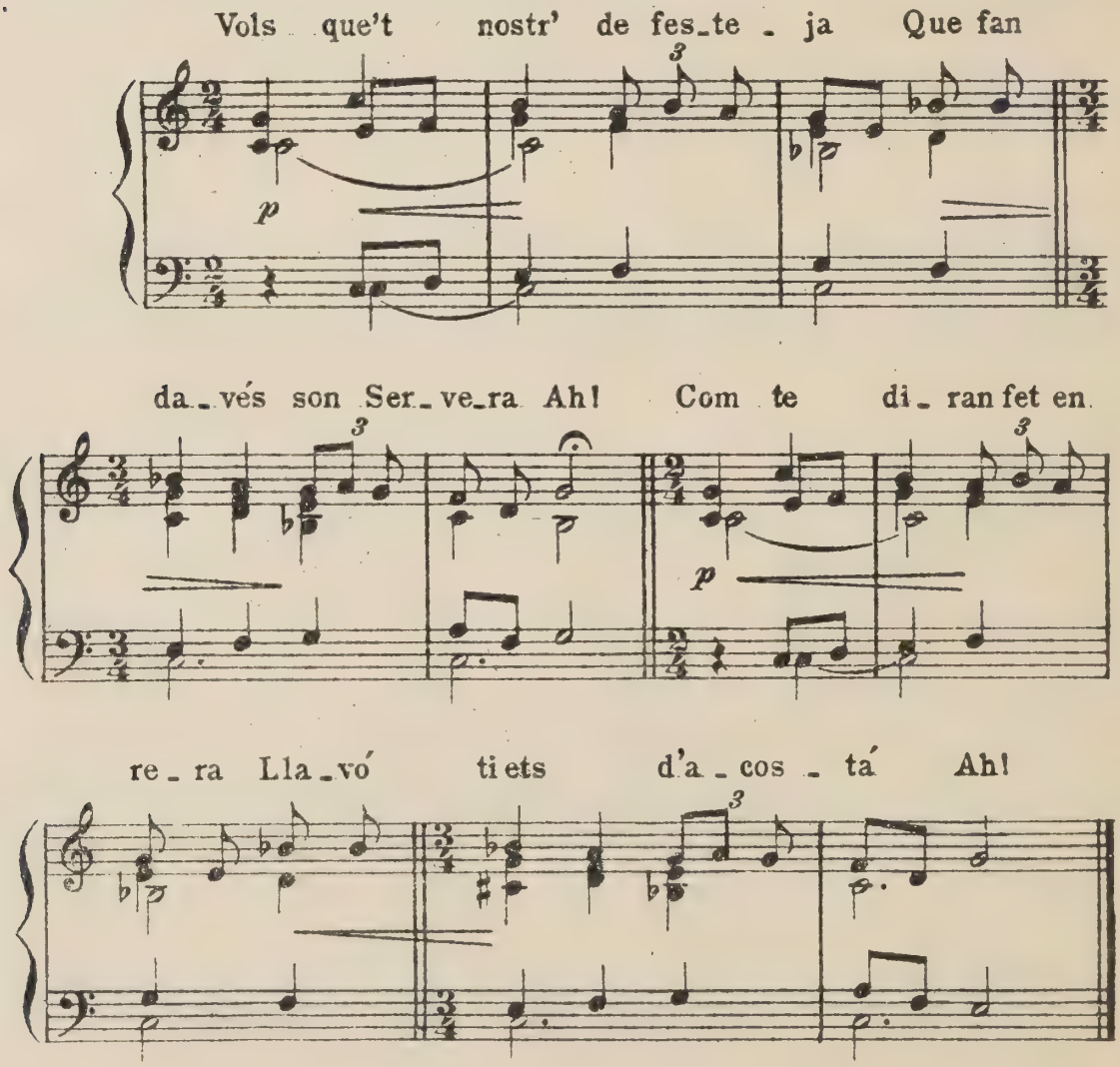


264)

Codolada

Baleares

Recogida por Don Antonio Noguera



265)-266)

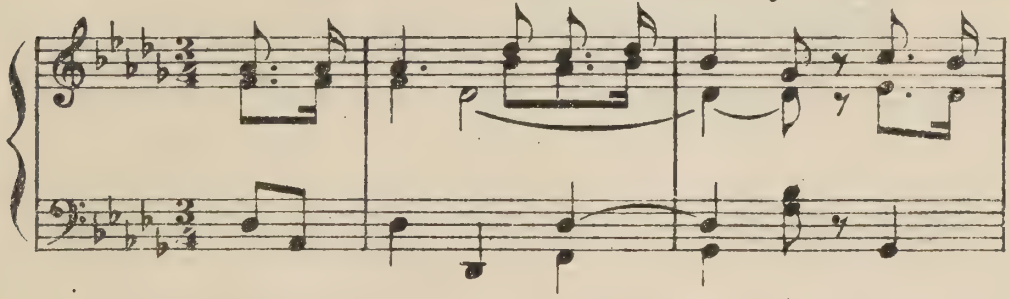
Canto Madrileño

Castilla la Nueva

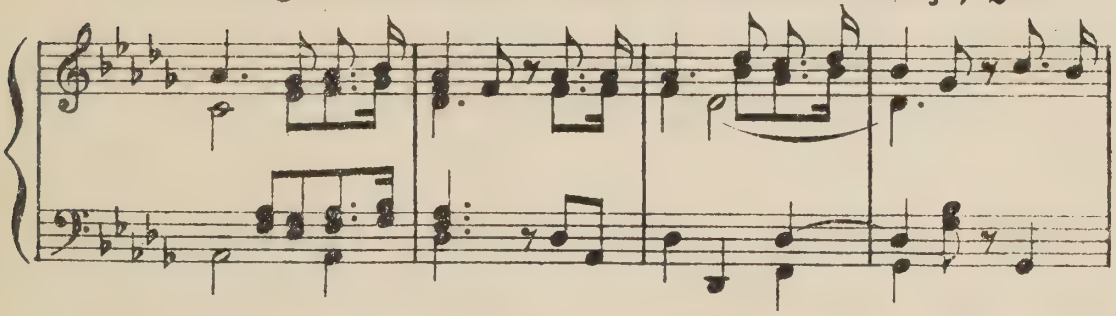
De la colección de Don L. Nuñez Robre.

Allegretto

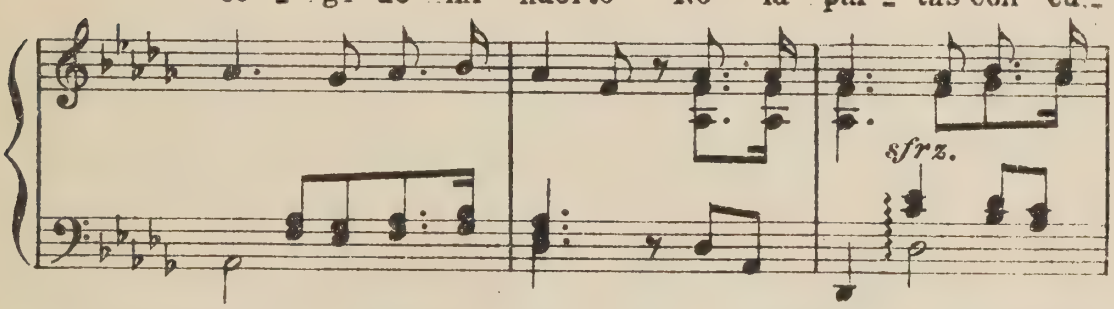
To - ma ni - ña esta na - ran - ja Que la



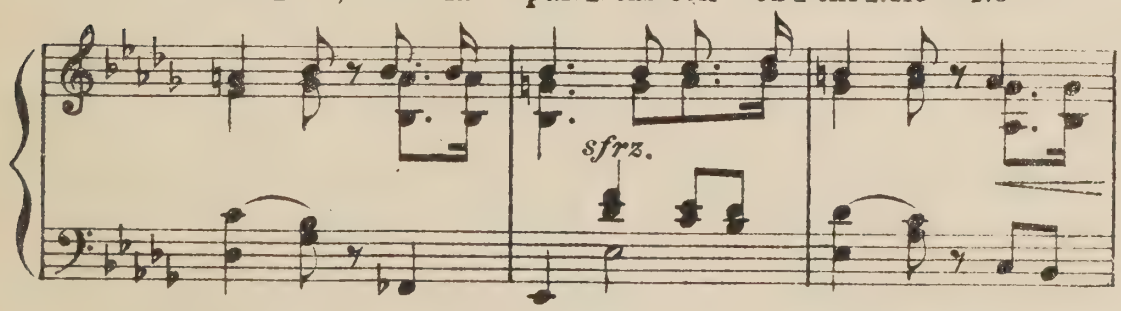
co - gí de mi huerto Toma ni - ña esta na - ranja, Que la



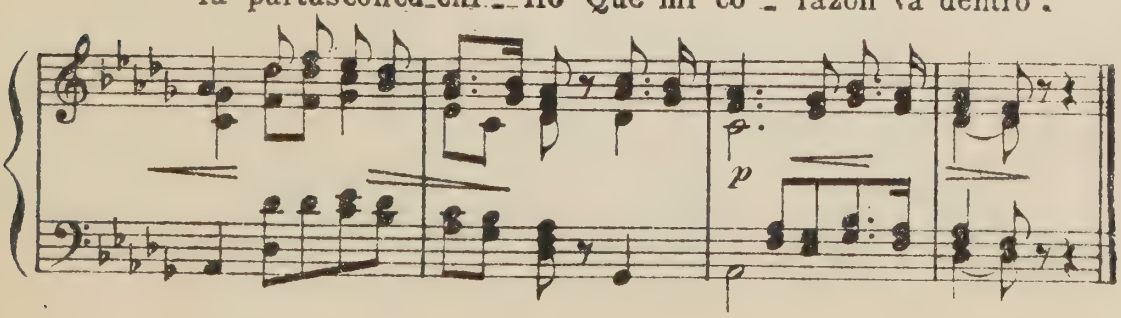
co - gí de mi huerto No la par - tas con cu -



chi - llo, No la par - tas con cu - chi - llo No



la partas con cu - chi - llo Que mi co - razón va dentro.



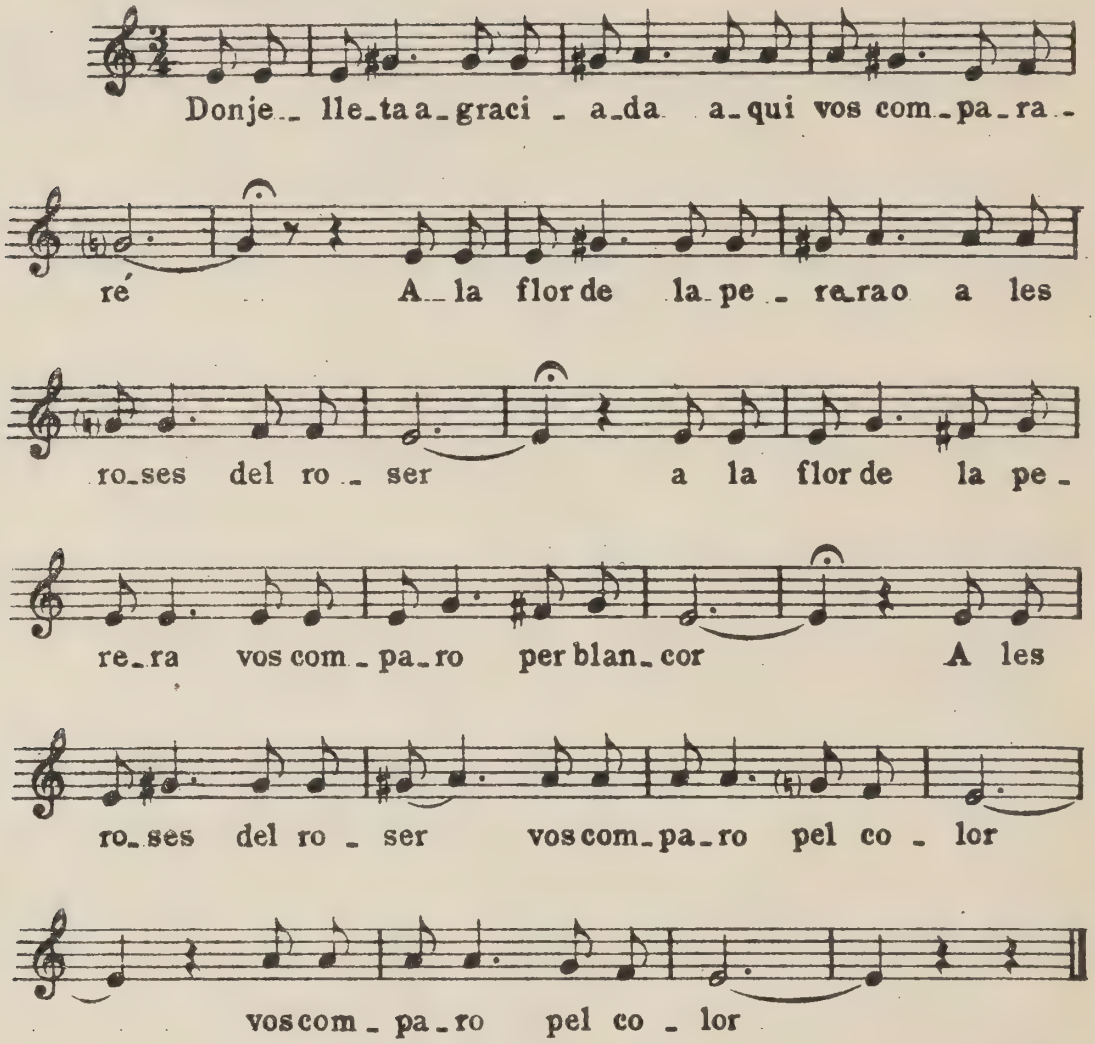
267)

Cançò de Pandero

Urgel (Cataluña).

Comunicada por
Don Valerio Serra y Boldú

Andantino.

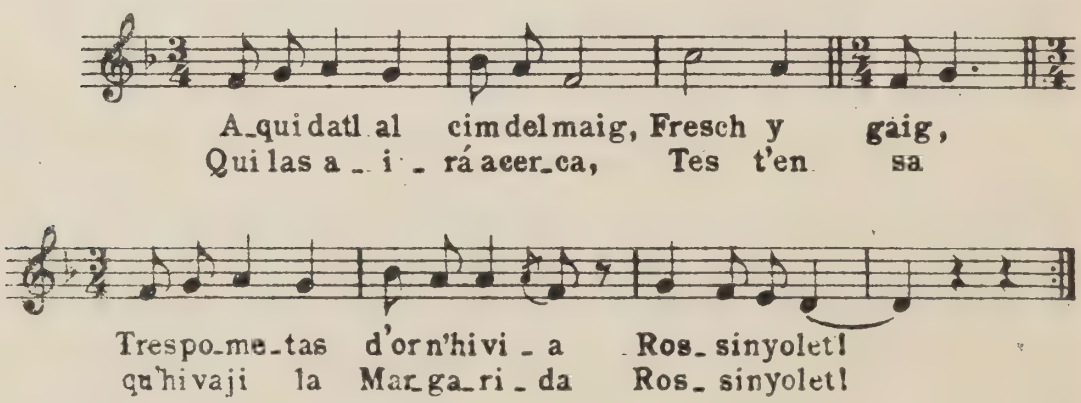


268)

Les tres pometes

Frontera francesa (Cataluña)

Recogida por
Don Fermin Mª Alvarez



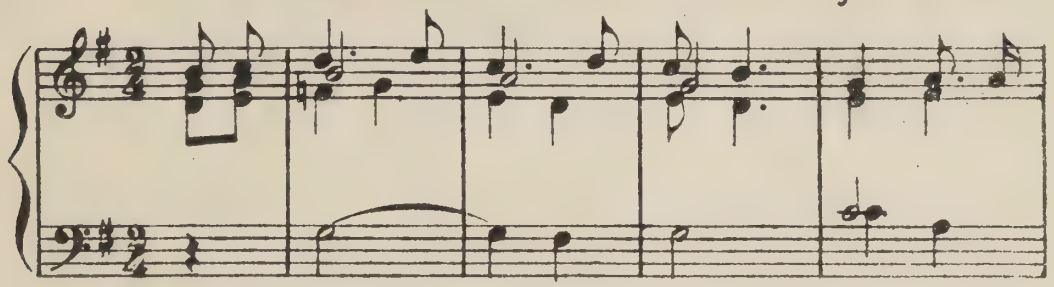
269)
El gorrión

Cataluña

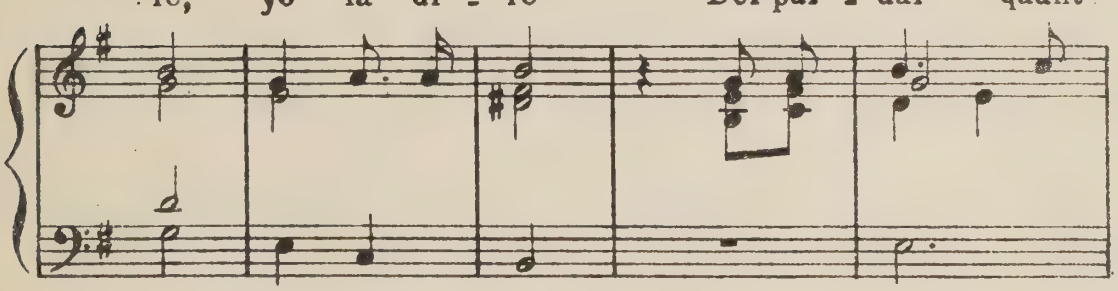
Recogida por
Don Fermin Mª Álvarez

Moderato

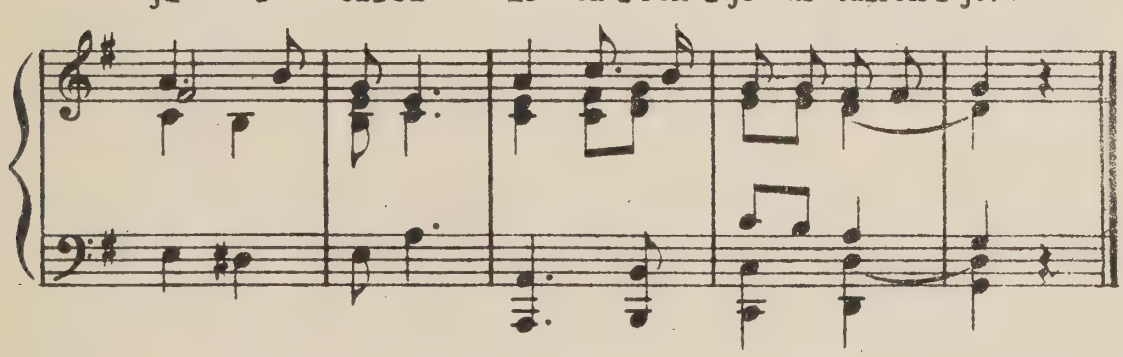
U - na can - so - ne - ta no - va yo la di -



ré, yo la di - ré Del par - dal quant



ju - ca - ba al ta - ron - jé al ta - ron - jé.



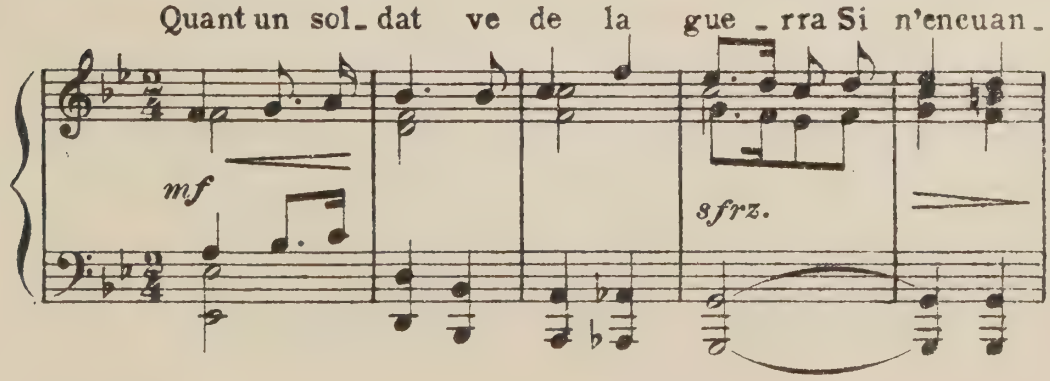
270)
El soldado y la pastora

Cataluña

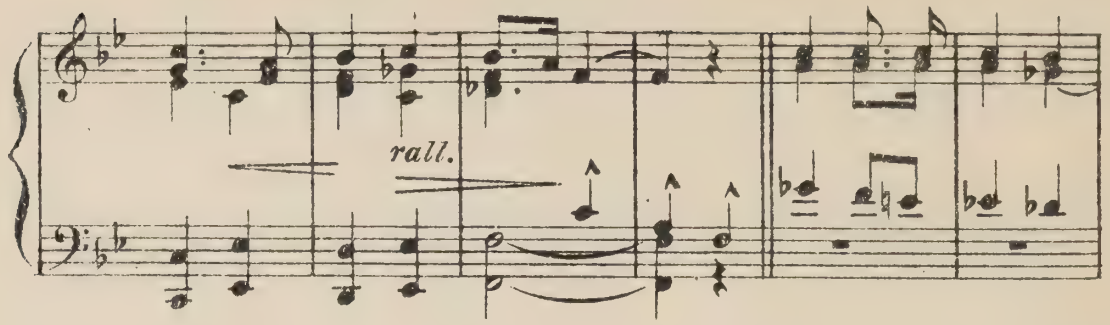
Recogida por
Don Fermin Mª Álvarez

Allegro moderato.

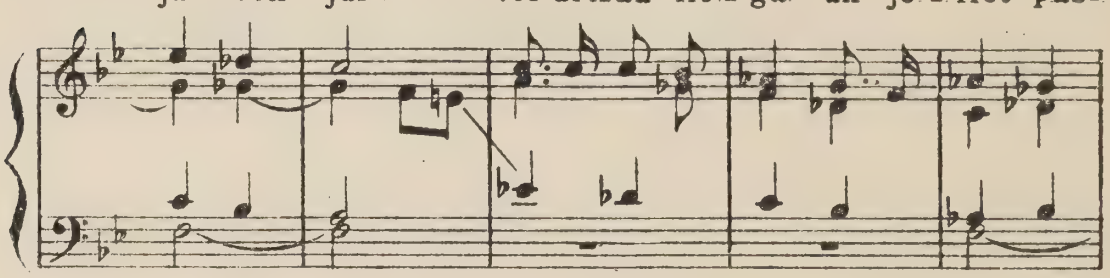
Quant un sol - dat ve de la gue - rra Si n'encuan -



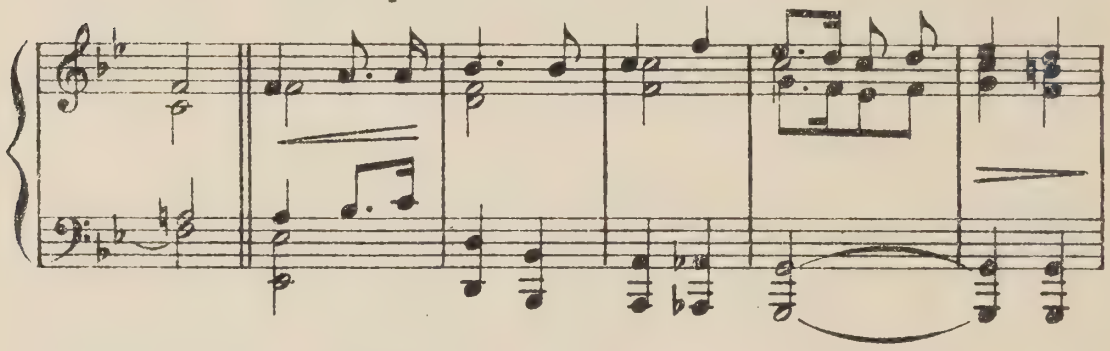
tra u_na pas_to_rel_la —Pas_to_rel-la bon



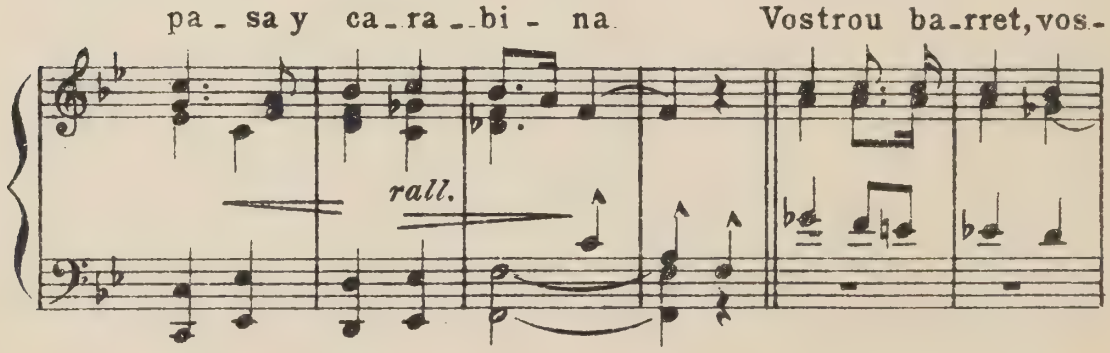
jur bon jur: vol-dri_au llo_gá un jo_liot pas-



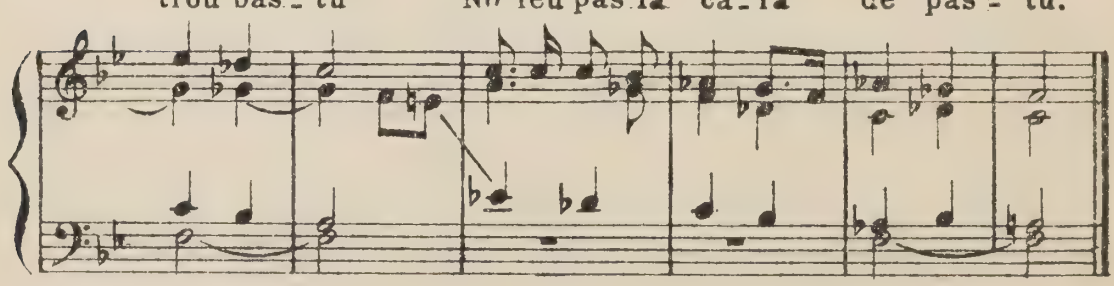
tú? Nos de pas_tú no'n feu la mi_na Por_teu es-



pa_sa y ca_ra_bi_na Vostrou ba_rret, vos-



trou bas_tú No feu pas la ca_ra de pas_tú.



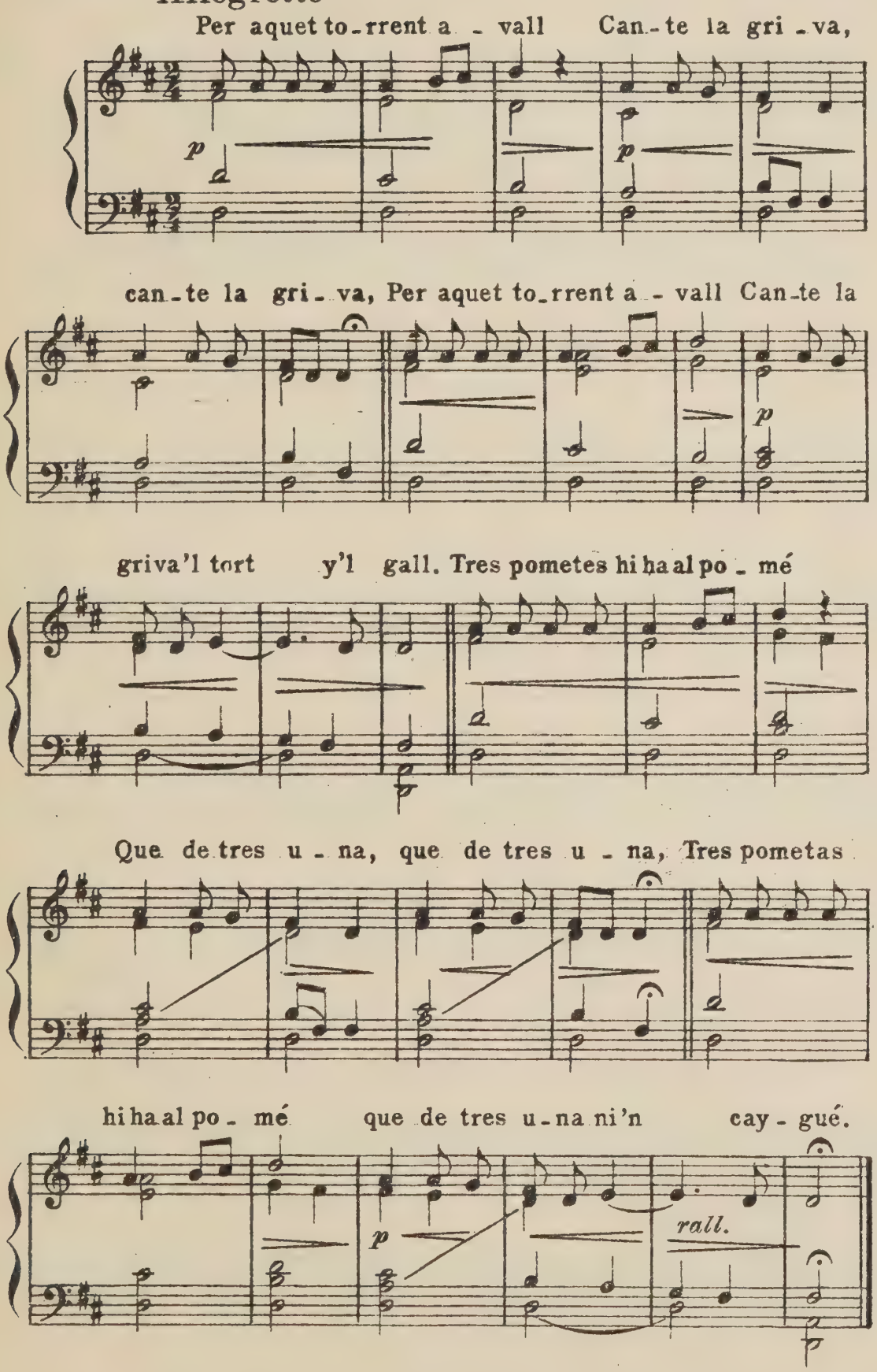
271)

Canción amatoria

Recogida por
Don Fermín Mª Álvarez

Cataluña

Allegretto

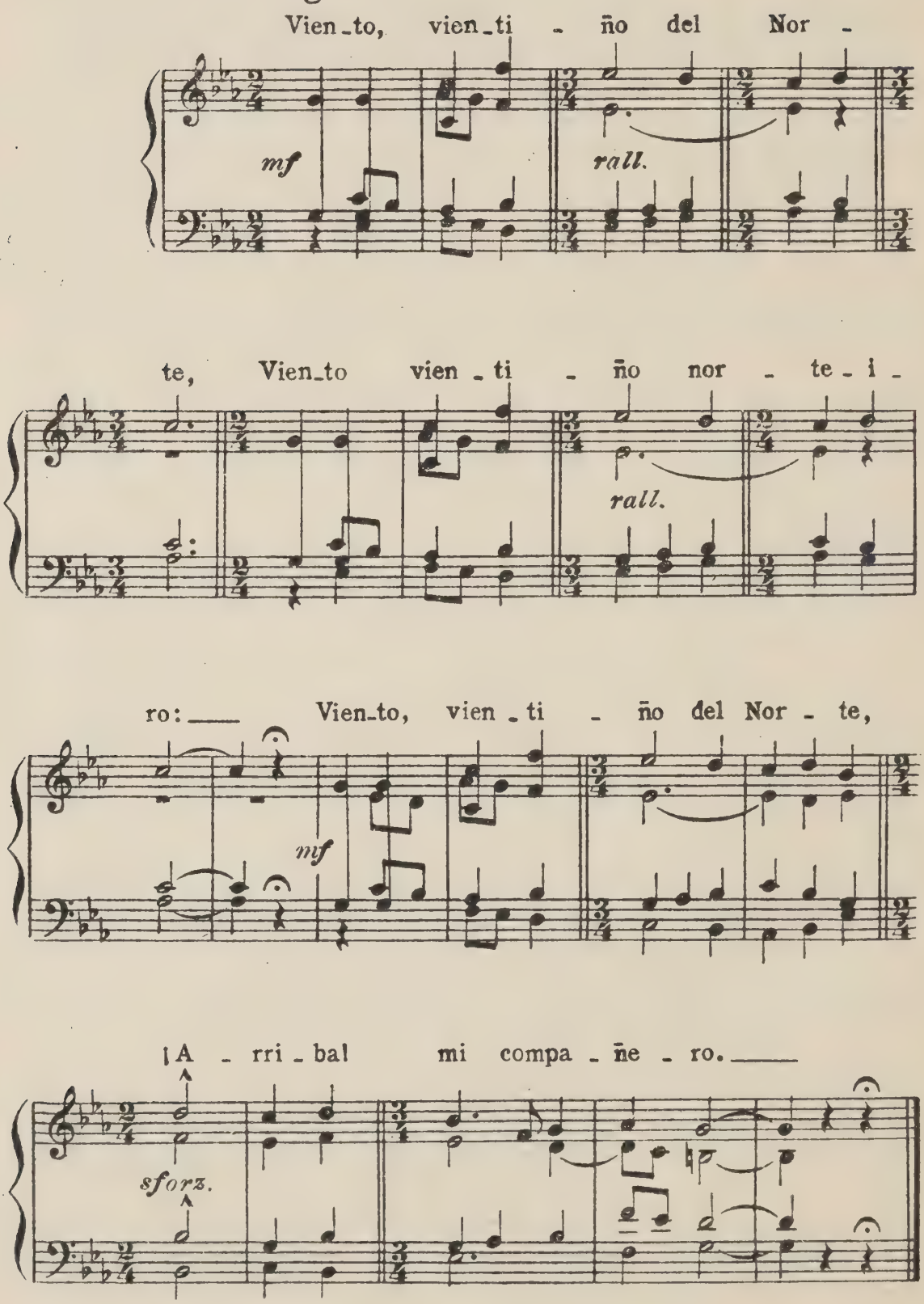


272)

Cantar gallego

Galicia.

Larghetto.

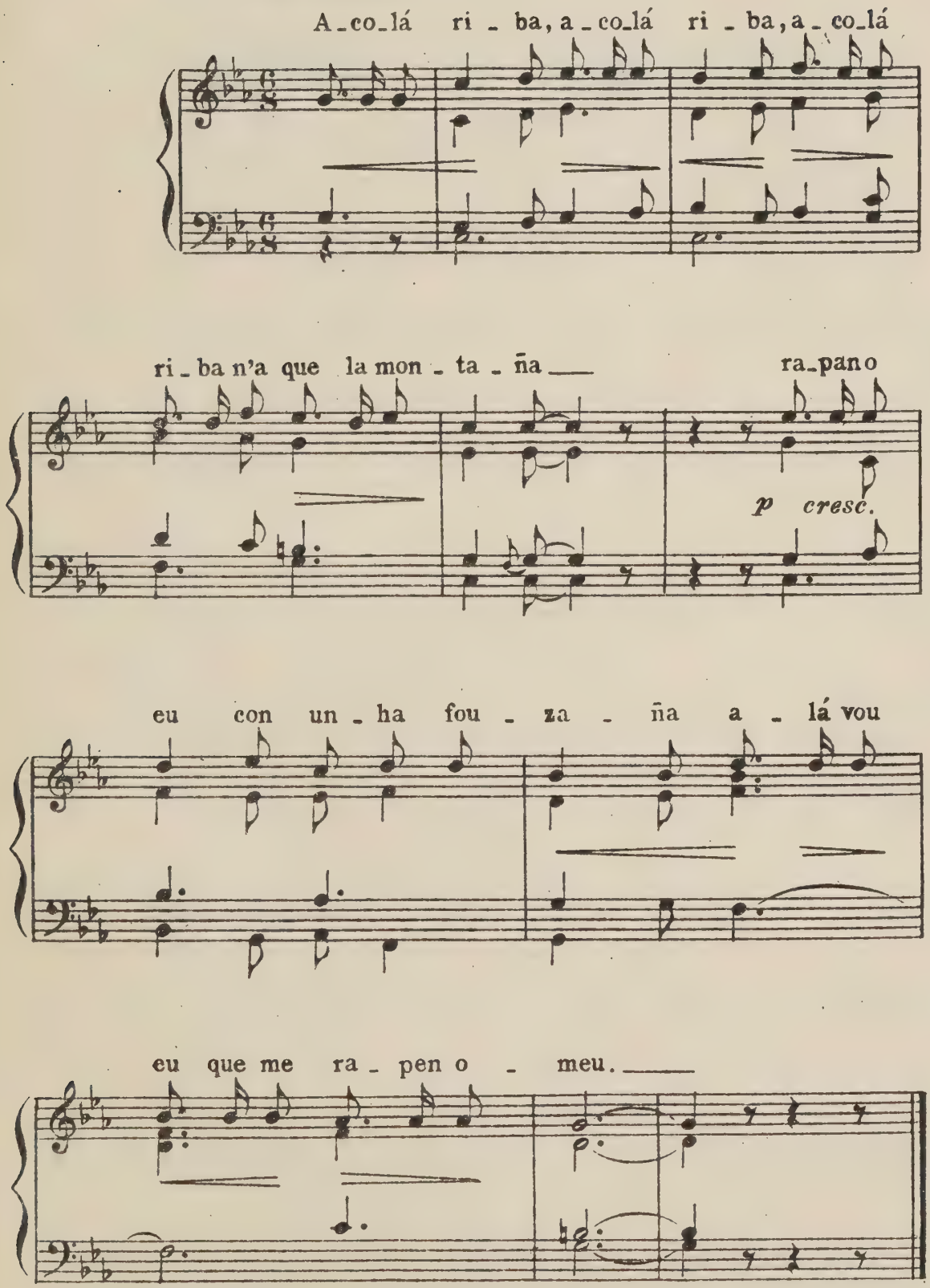


273)

Cantar gallego

Galicia.

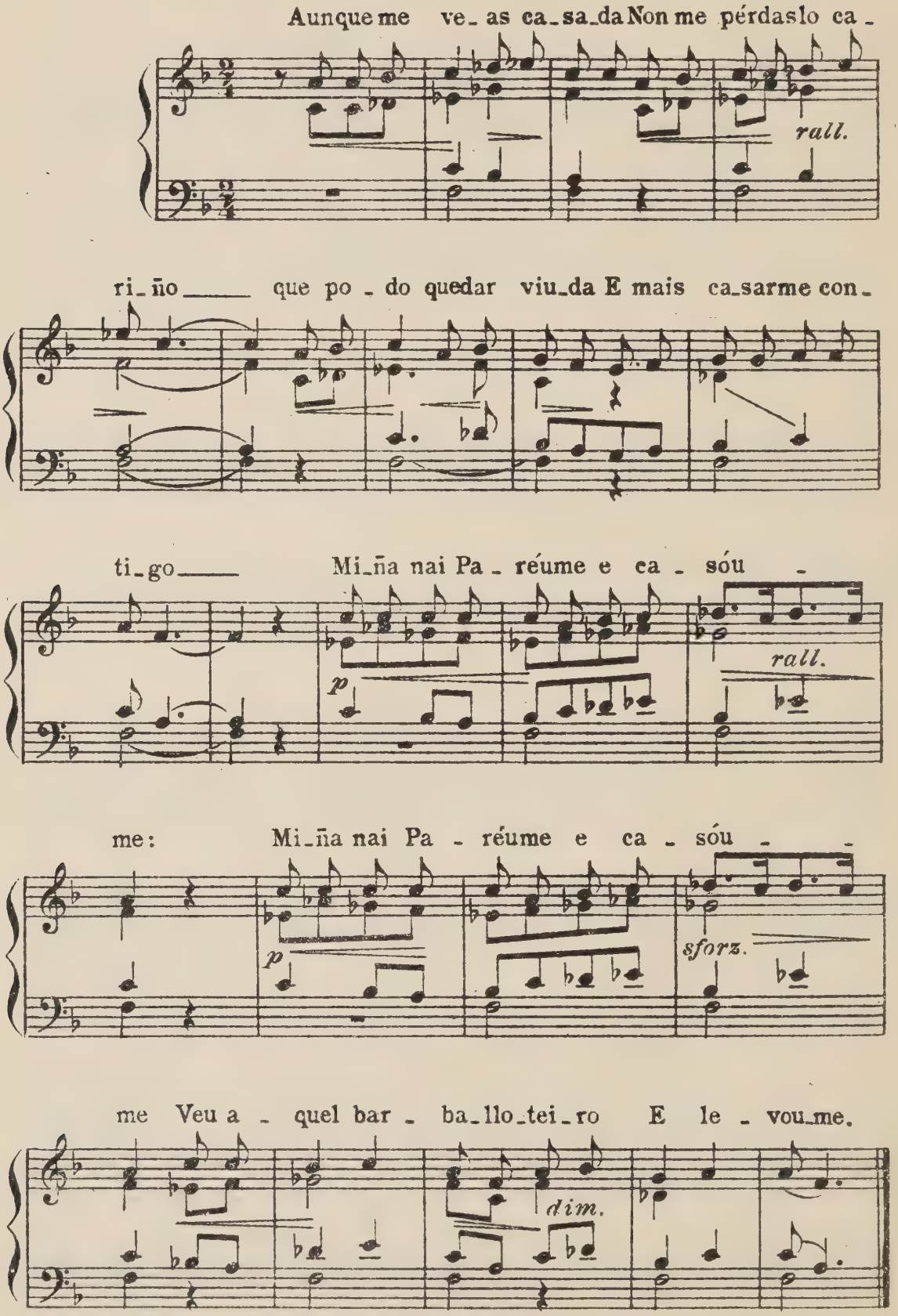
Moderato.



274)

Cantar gallego

Vierzo. (Galicia)

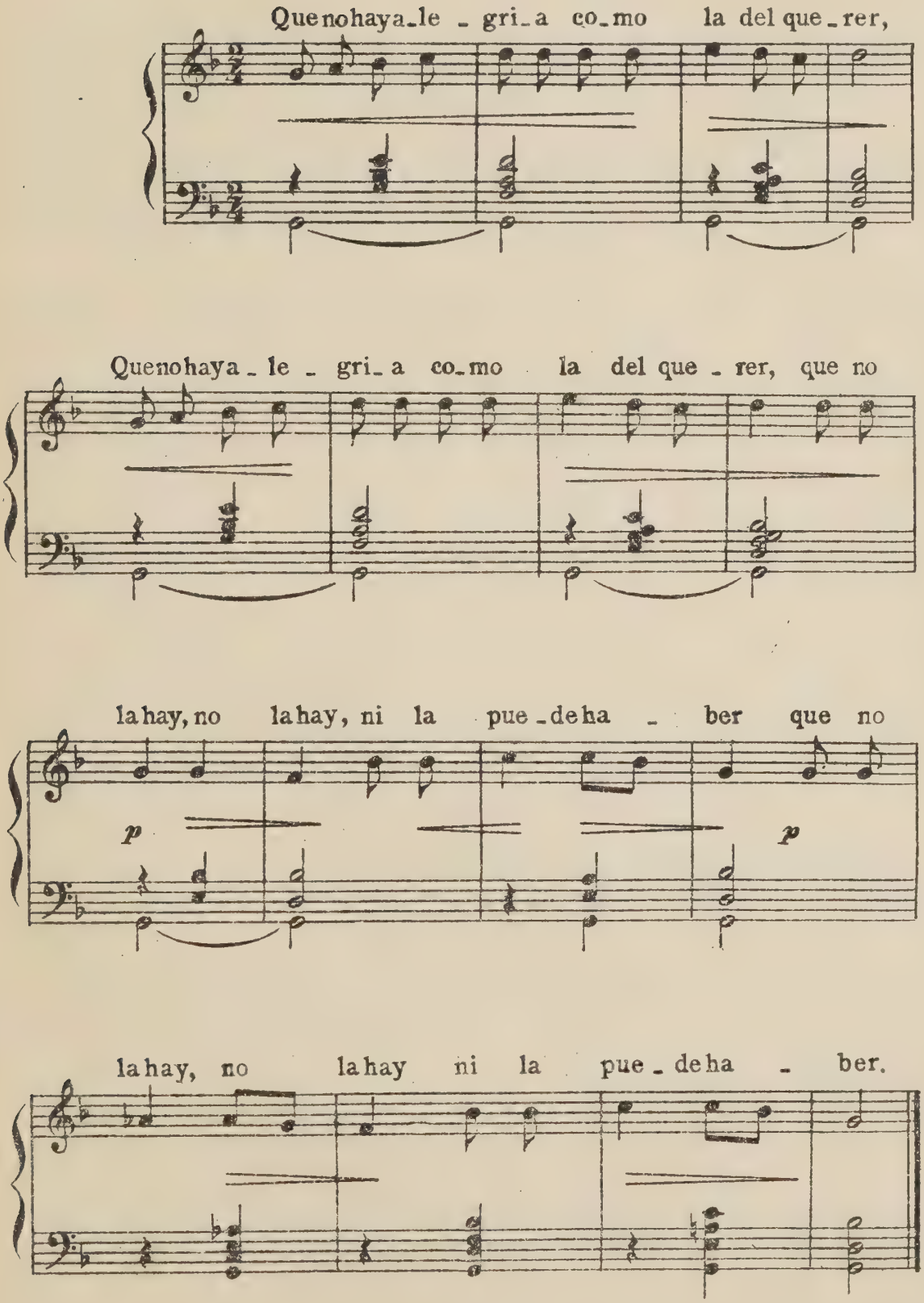


275)

La alegria del querer

León.

Recogida por
D. Jacinto Ruiz Manzanares.



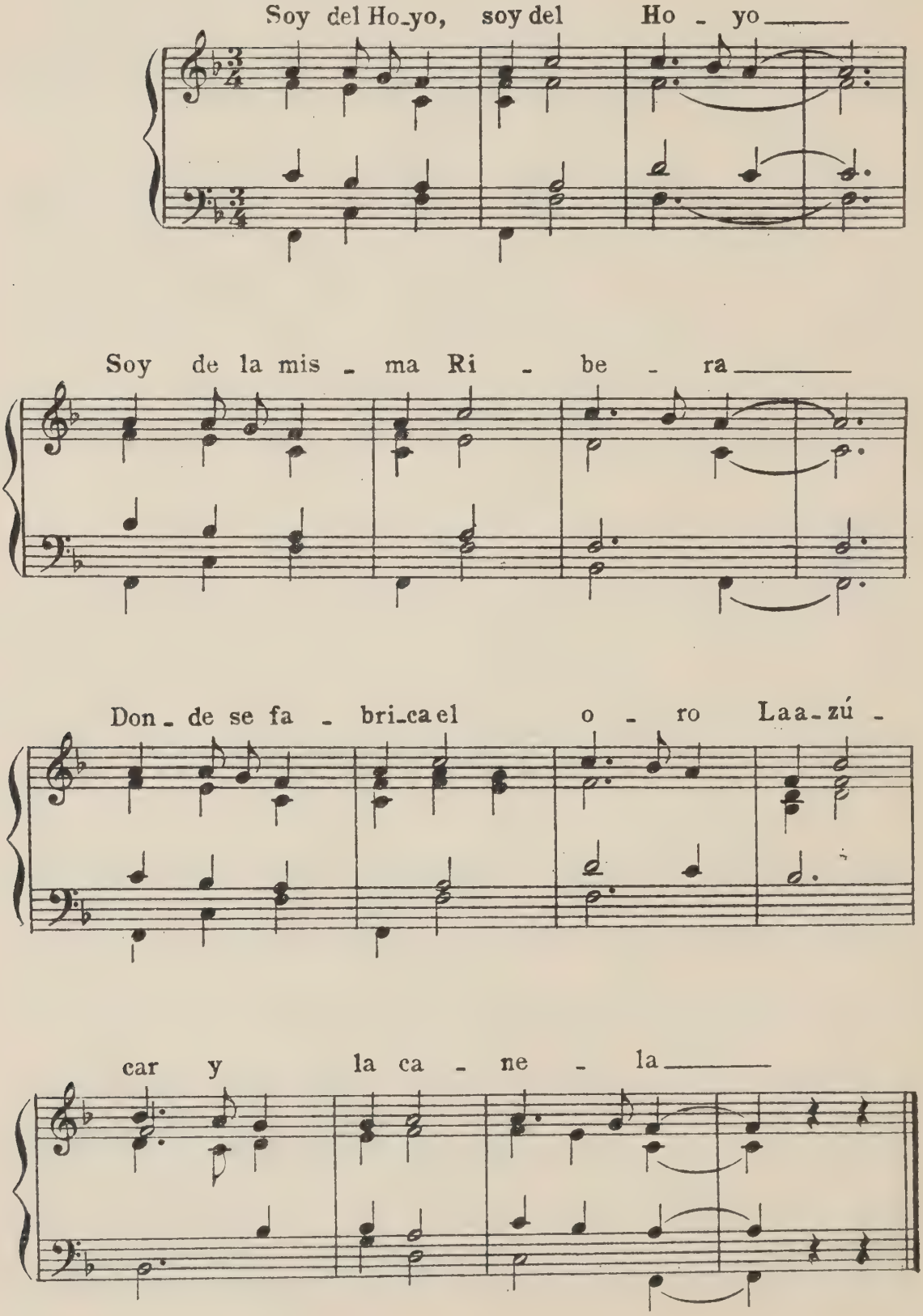
276)

Soy del Hoyo

León.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegretto.



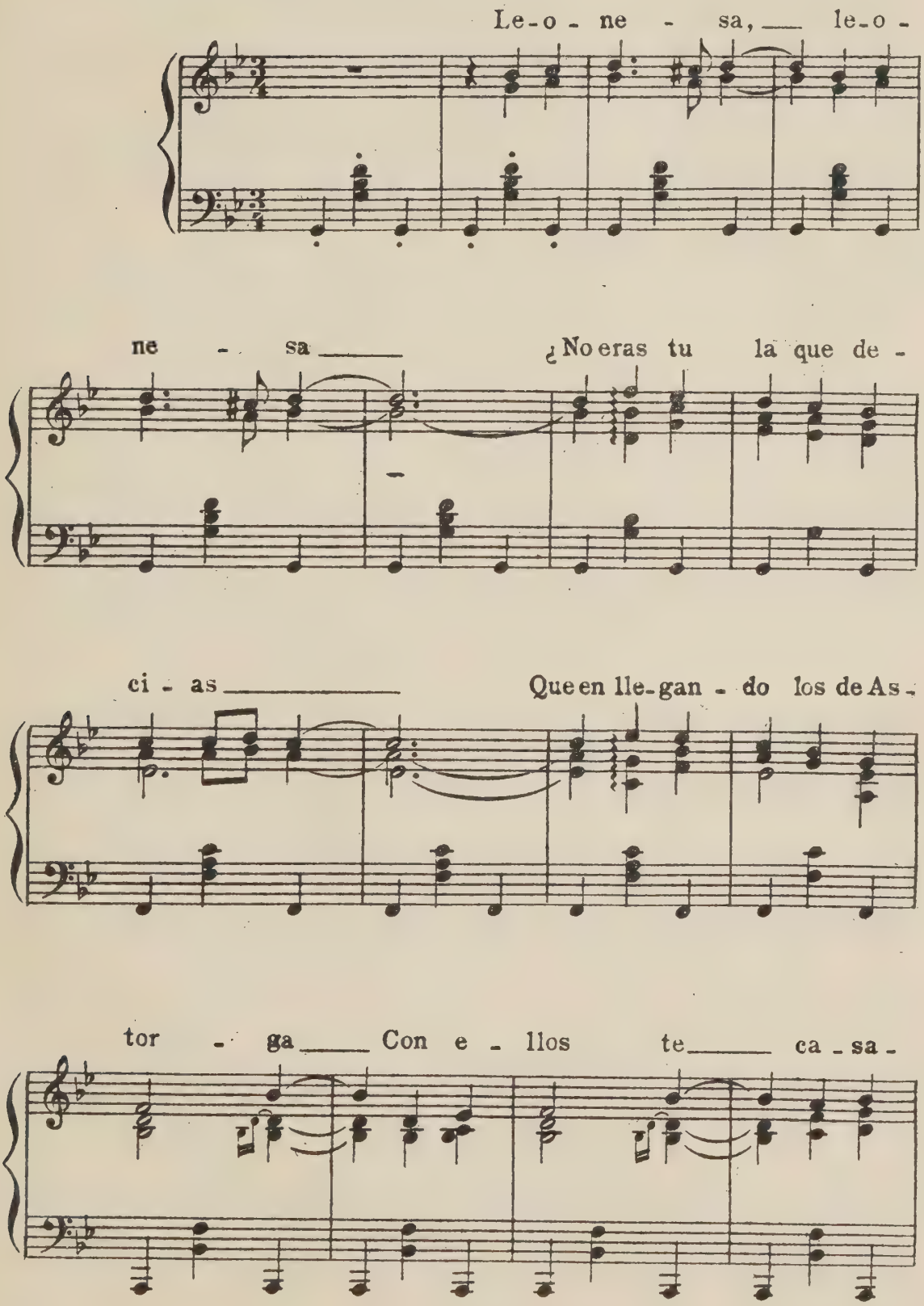
277)

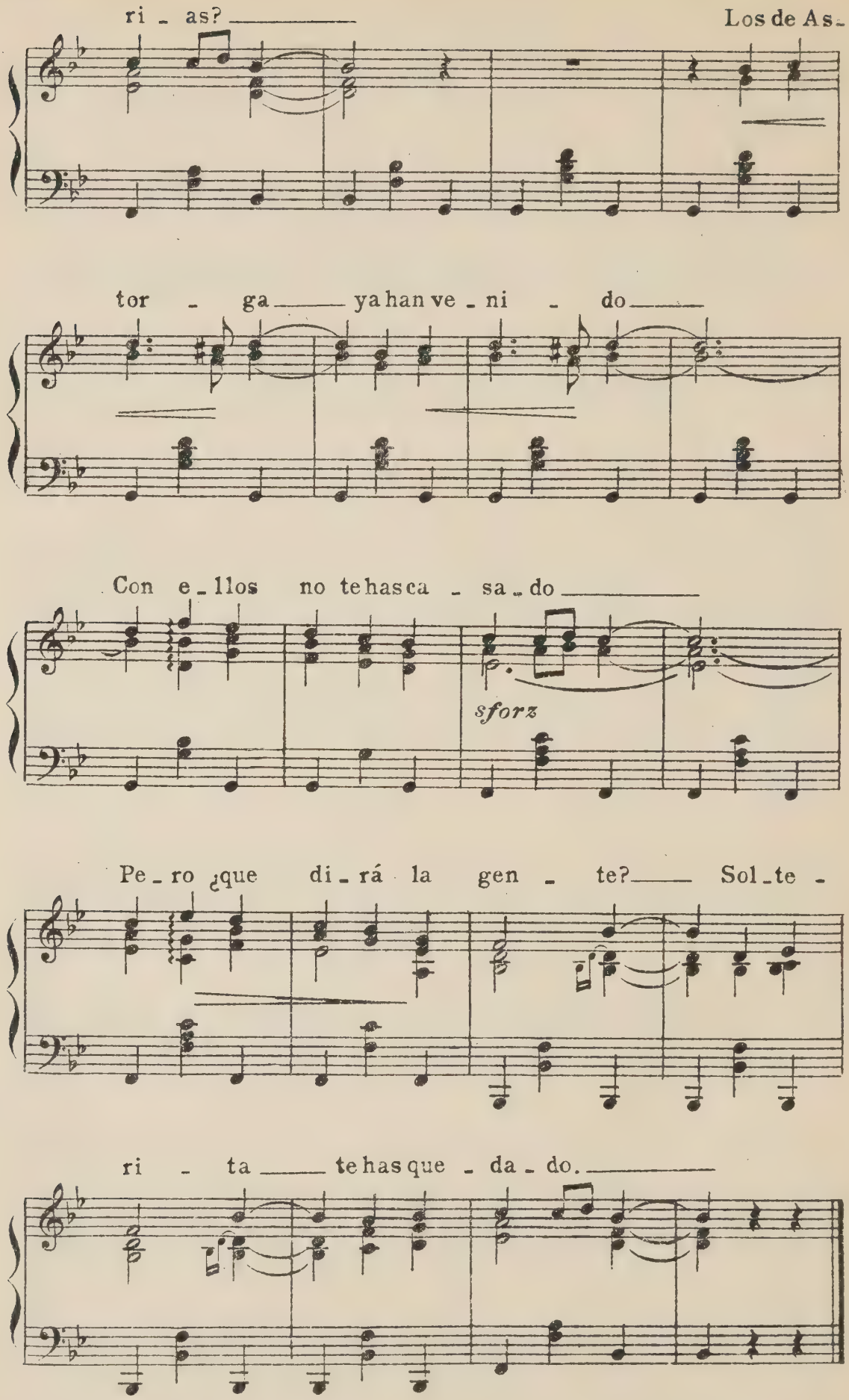
¿Qué dirá la gente?

León.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Poco vivace.




ri - as?
Los de As-
tor - ga ya han ve - ni - do
Con e-llos no te has ca - sa - do
sforz
Pe-ro ¿que di-rá la gen - te? Sol-te -
ri - ta te has que - da - do.

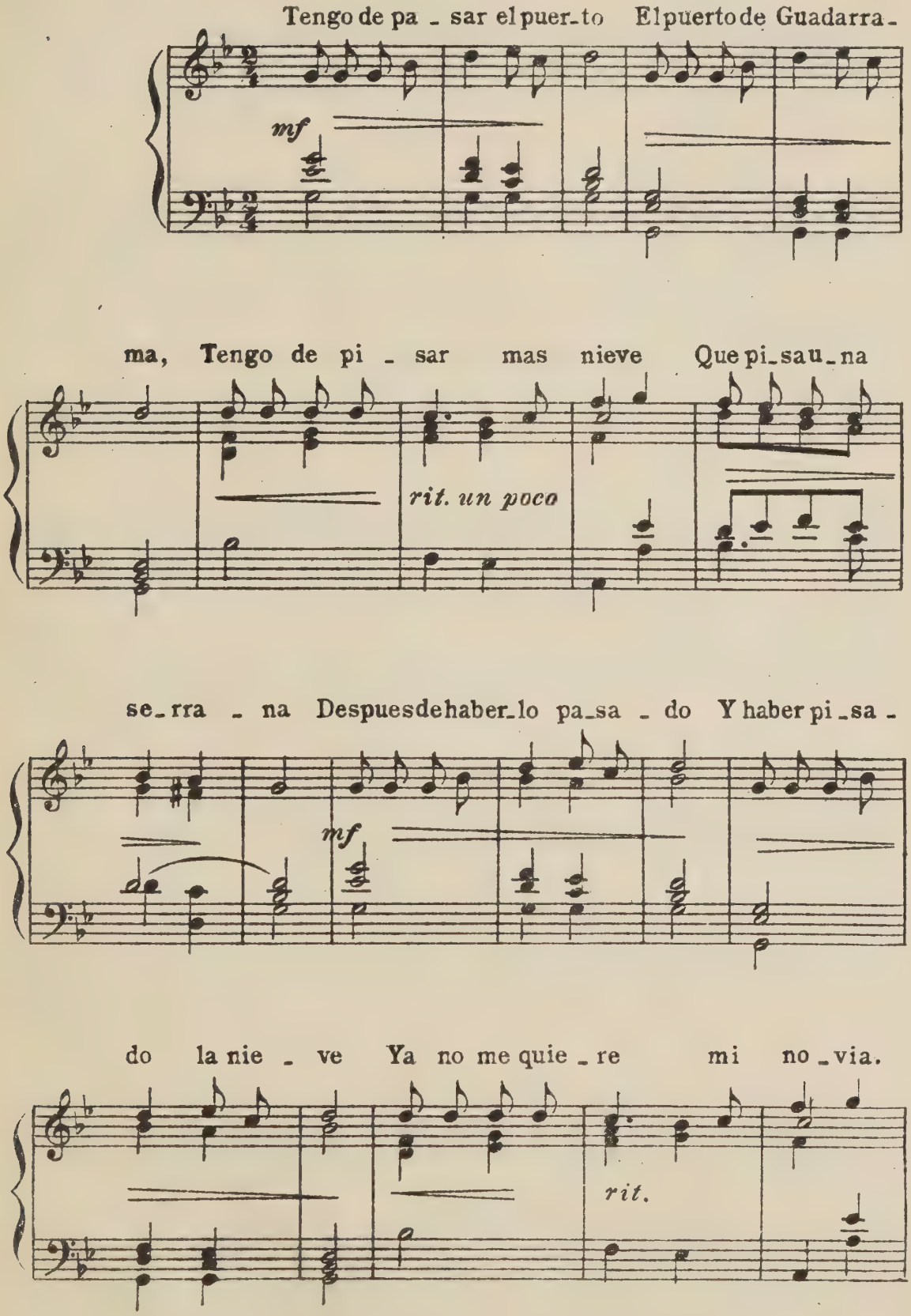
278)

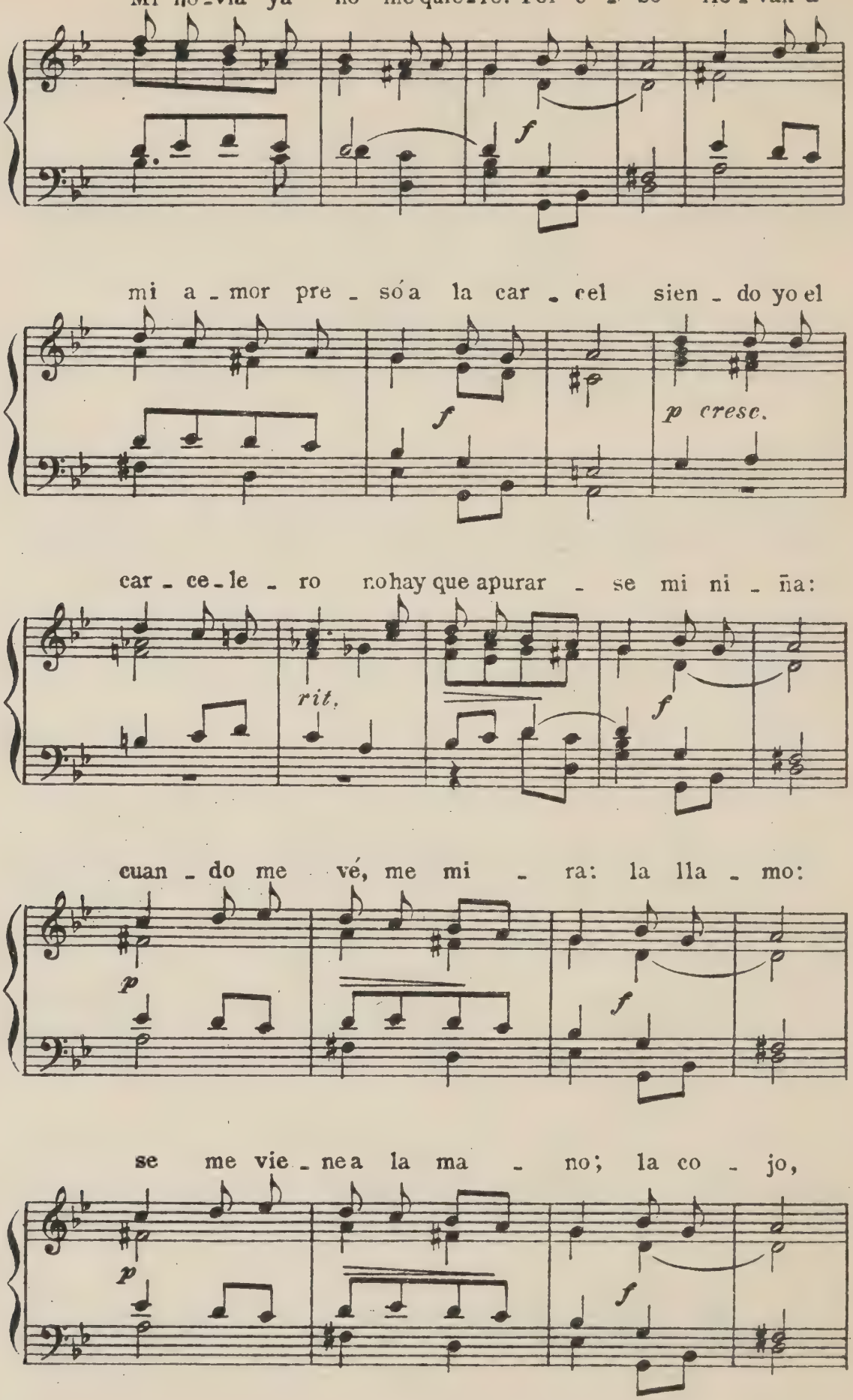
Canción leonesa

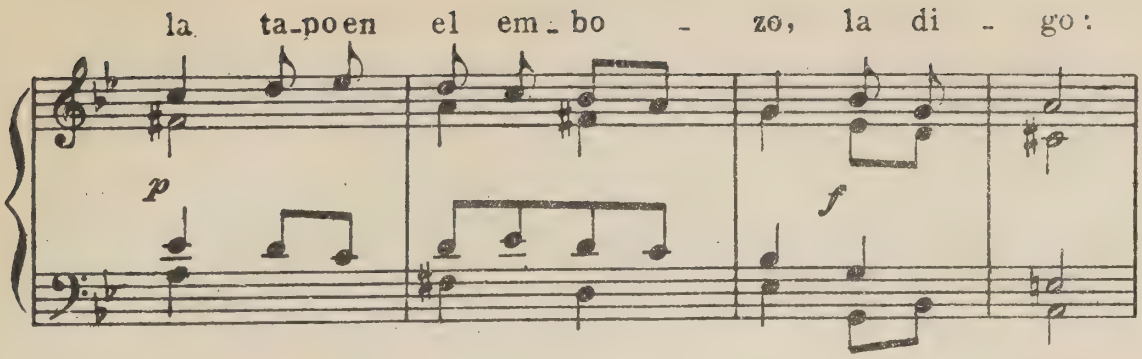
León

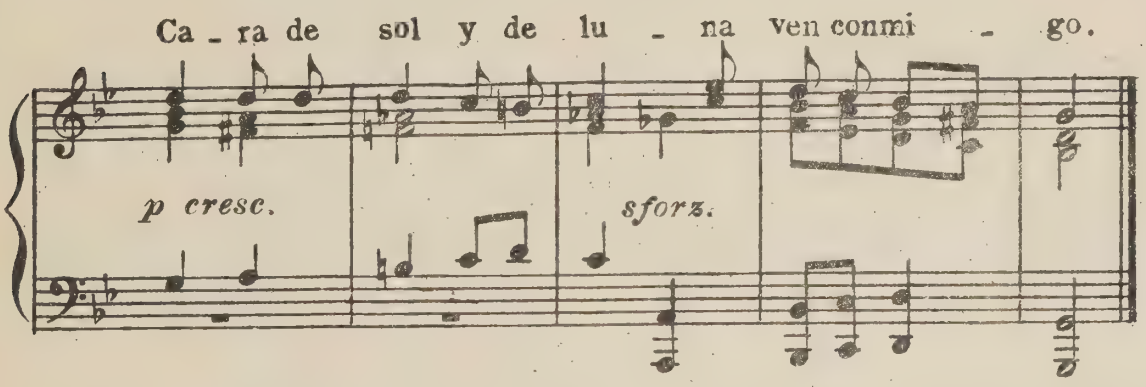
Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegro scherzando.




Mi no-via ya no me quie-re. Por e - so lle-van a
f
mi a-mor pre-só a la car-cel sien-do yo el
f
p cresc.
car-ce-le-ro no hay que apurar - se mi ni-ña:
rit.
f
cuan-do me vé, me mi - ra: la lla-mo:
p
f
se me vie-ne a la ma - no; la co - jo,
p
f





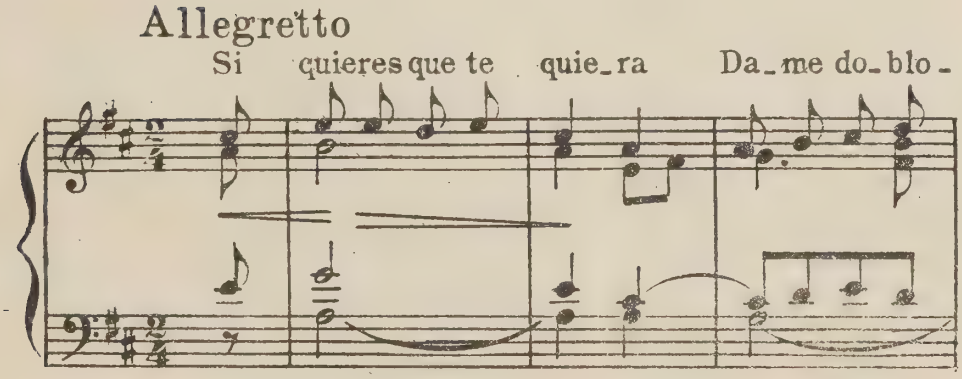
279)

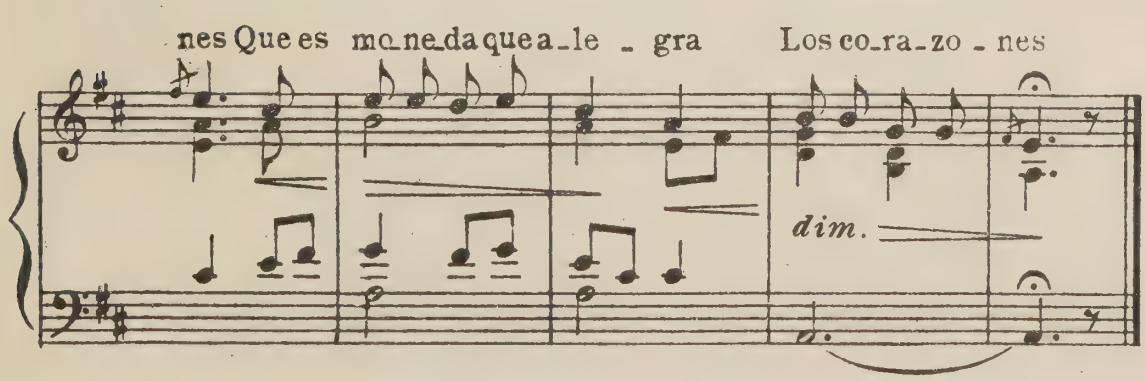
La moneda que alegra

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Allegretto



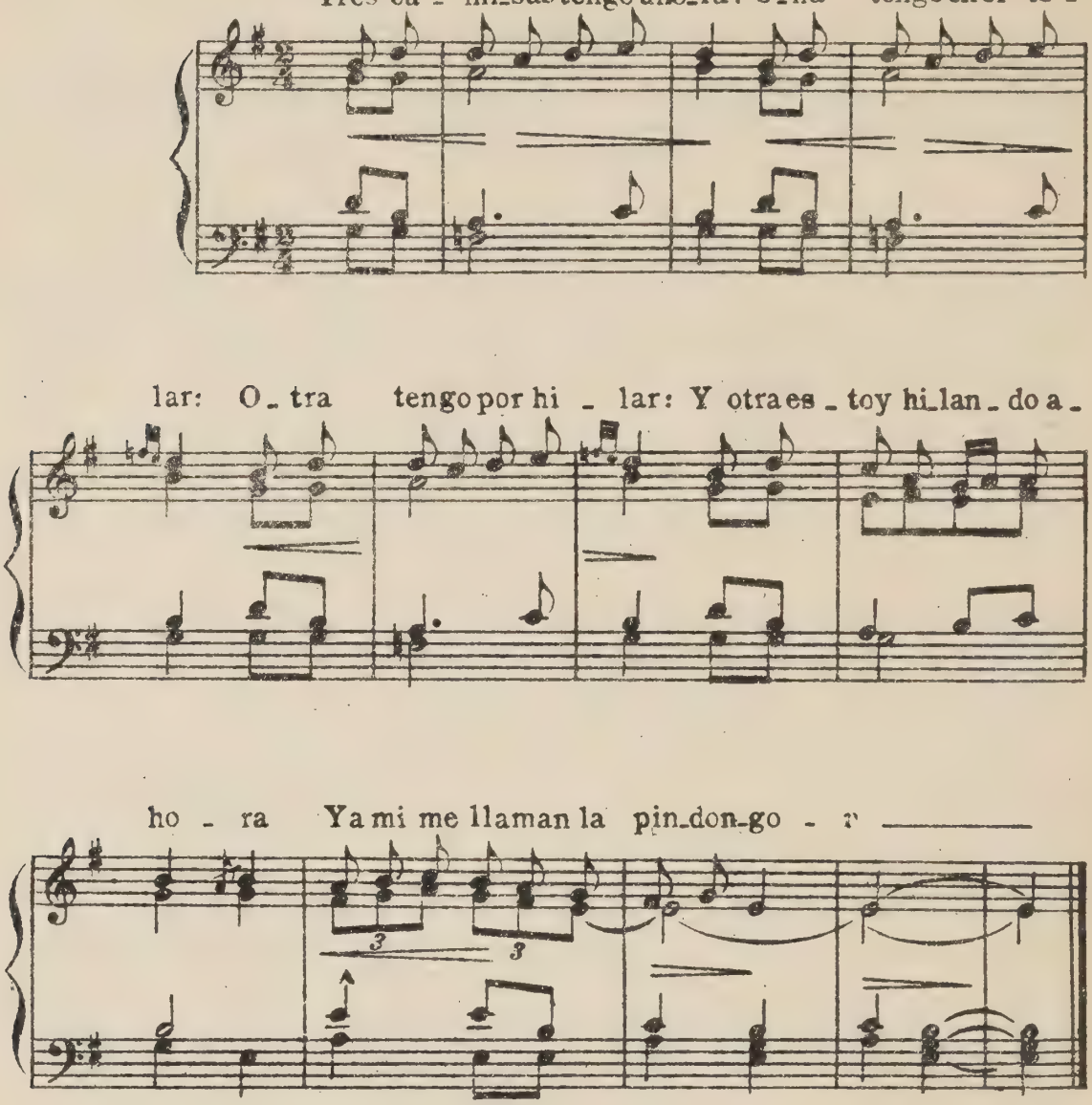


280)
La Pindonga

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

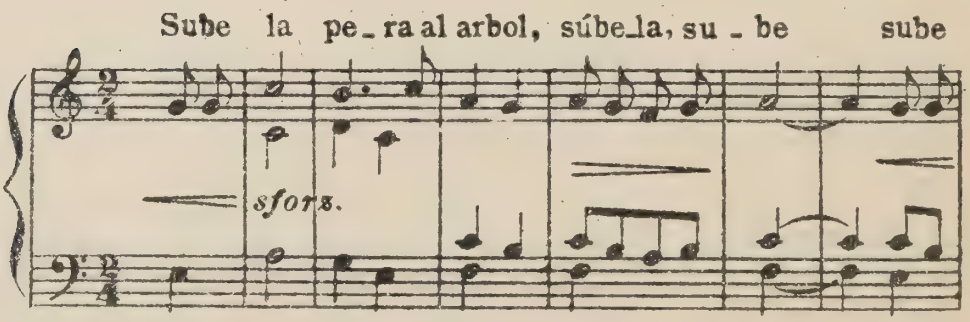
Allegretto

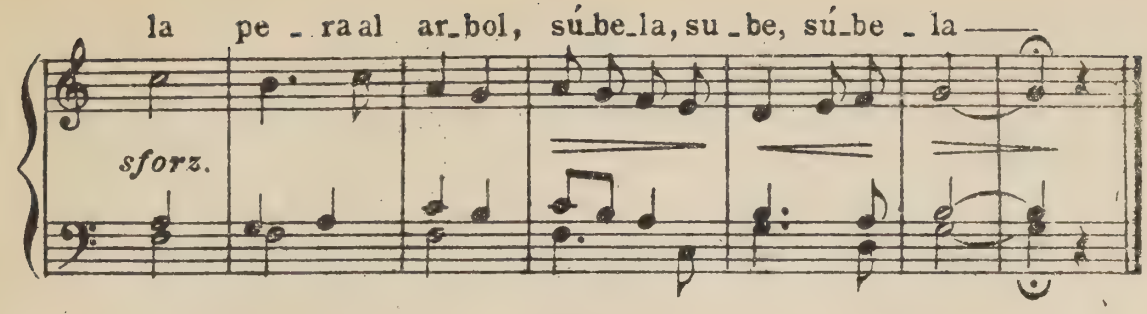


281)
Súbela

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.





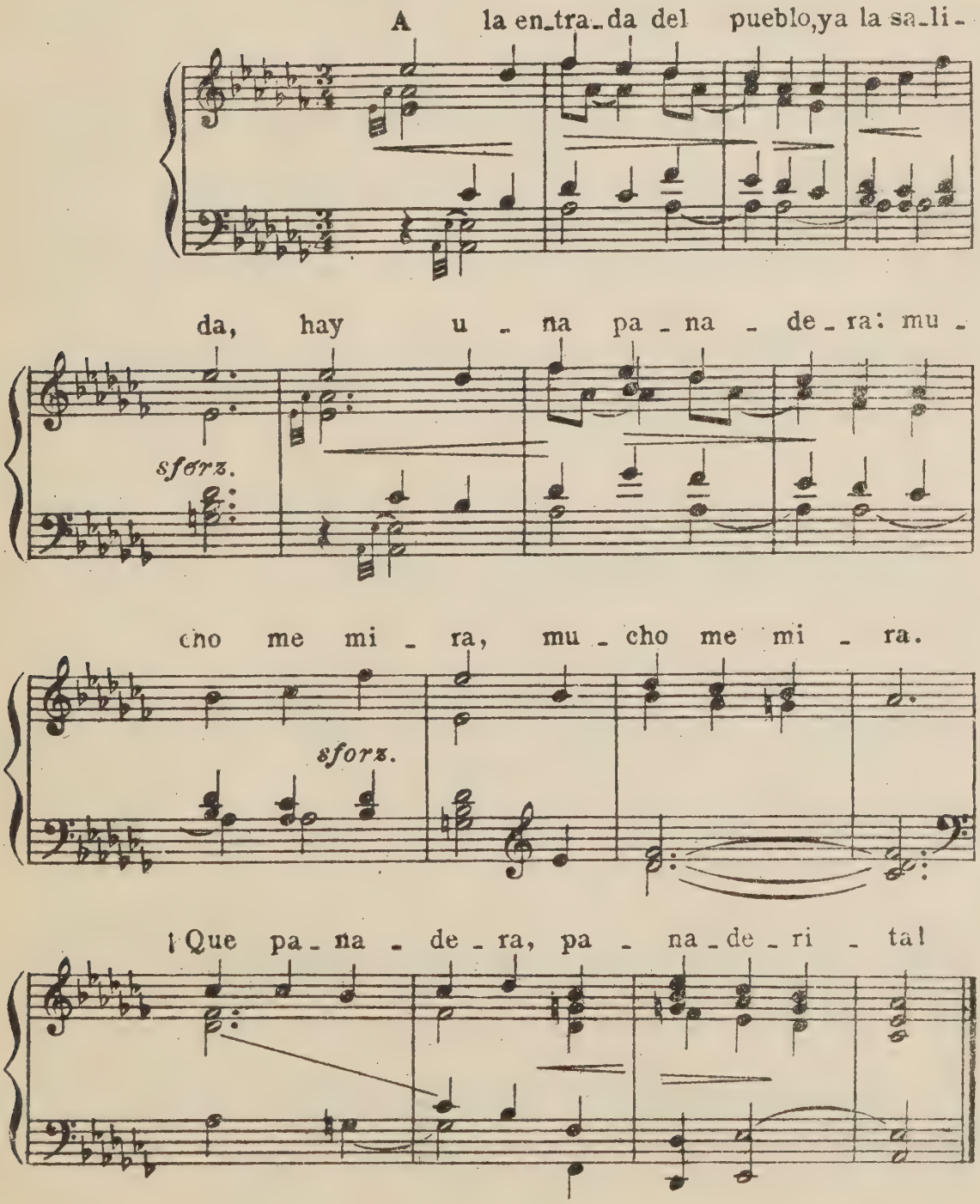
282)

La Panadera

Leon.

Recogida por
D. J. Pujol Alonso.

Vivace.



283)

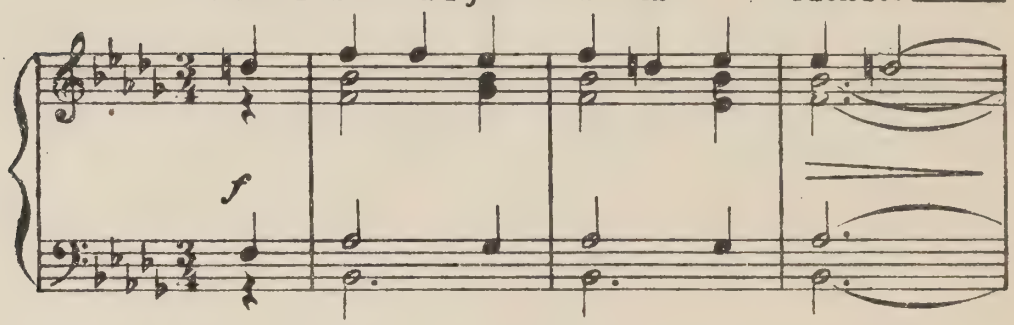
Cuando vayas á la fuente.

León

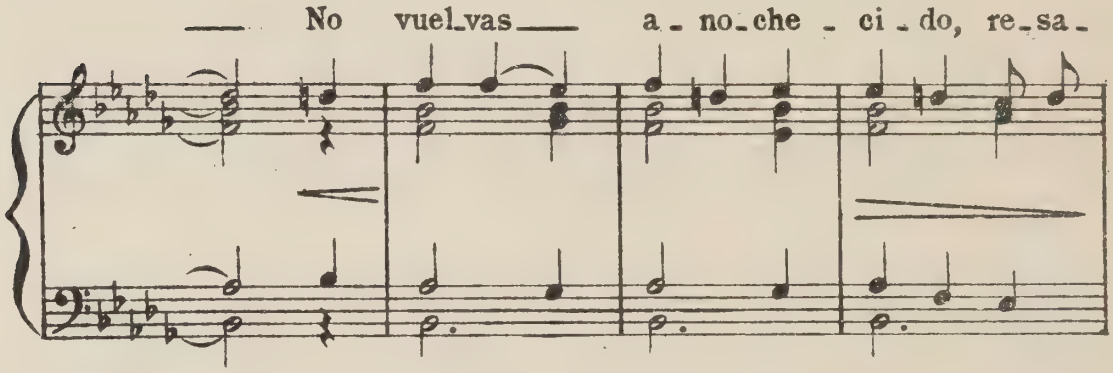
Recogida por
Don J. Pujol Alonso.

Allegro

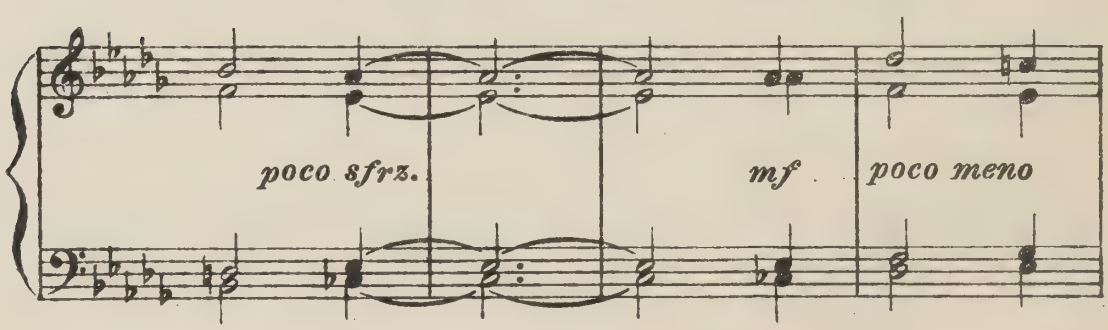
Cuan - do va - yas a la fuen - te ——



—— No vuel - vas —— a - no - che - ci - do, re - sa -

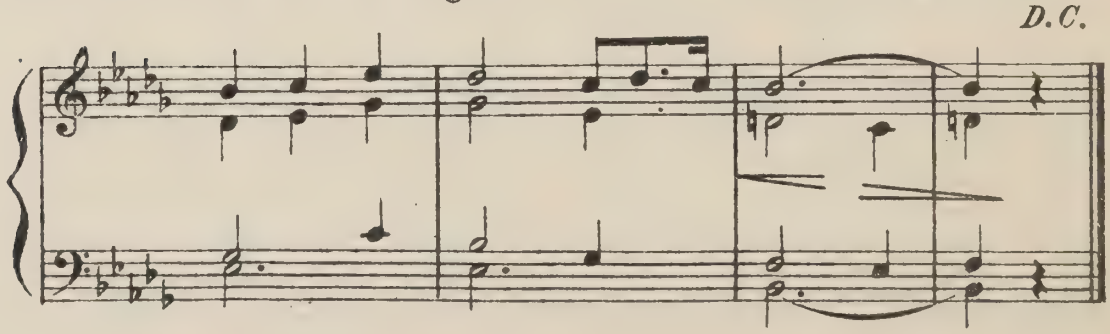


la - da —————— Que es ma - li -



cio - sa la gen - - te ——————

D.C.



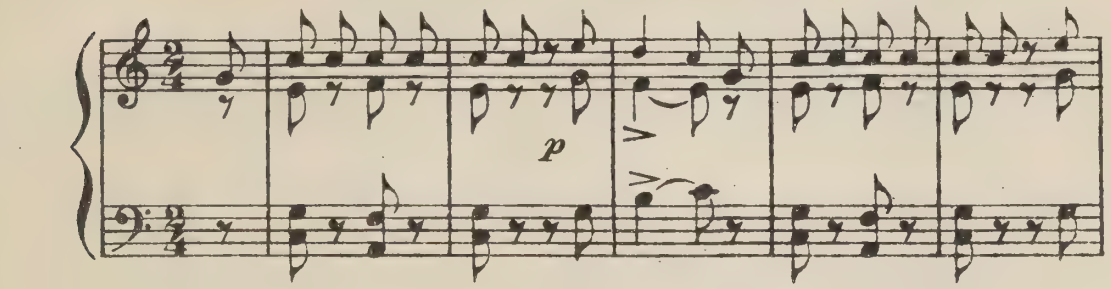
Si de León me ausento

Recogida por
Don J. Pujol Alonso

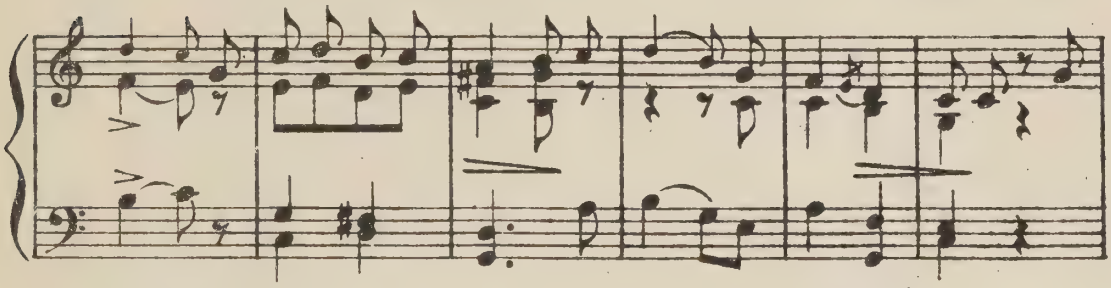
León

Allegro

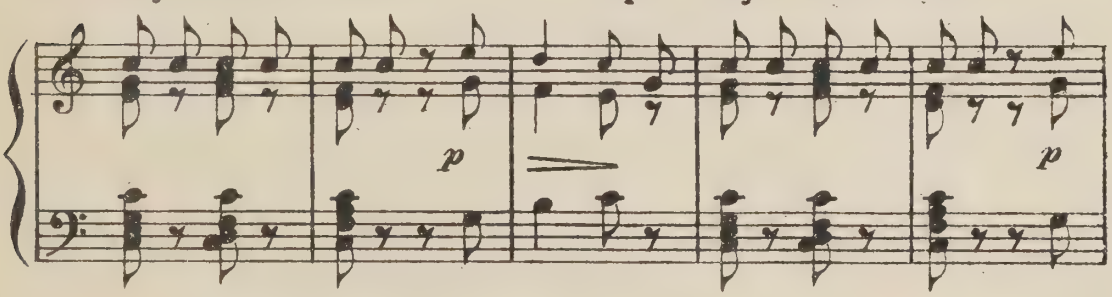
Si de León me ausento, *Dulzaina* si de León me ausento,



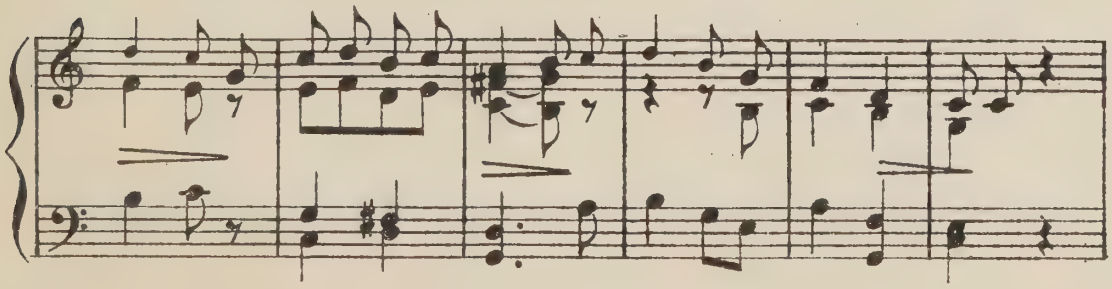
si de León me au_sen_to llo_ro de pena, que

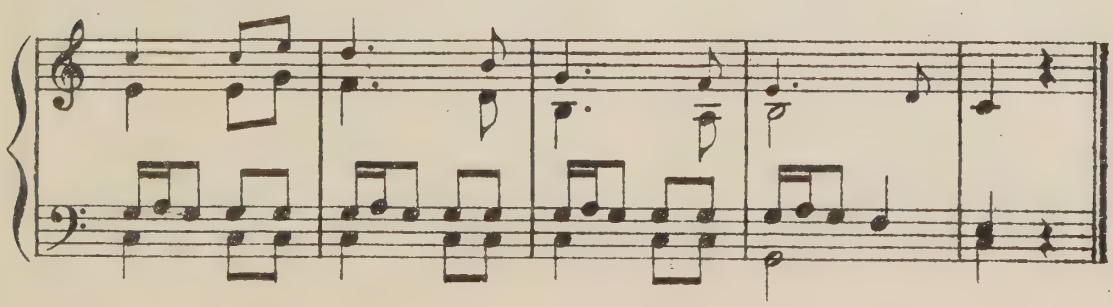


no hay tierra en el mundo que no hay tierra en el mundo



que no hay tierra en el mundo co_mo mi tierra.





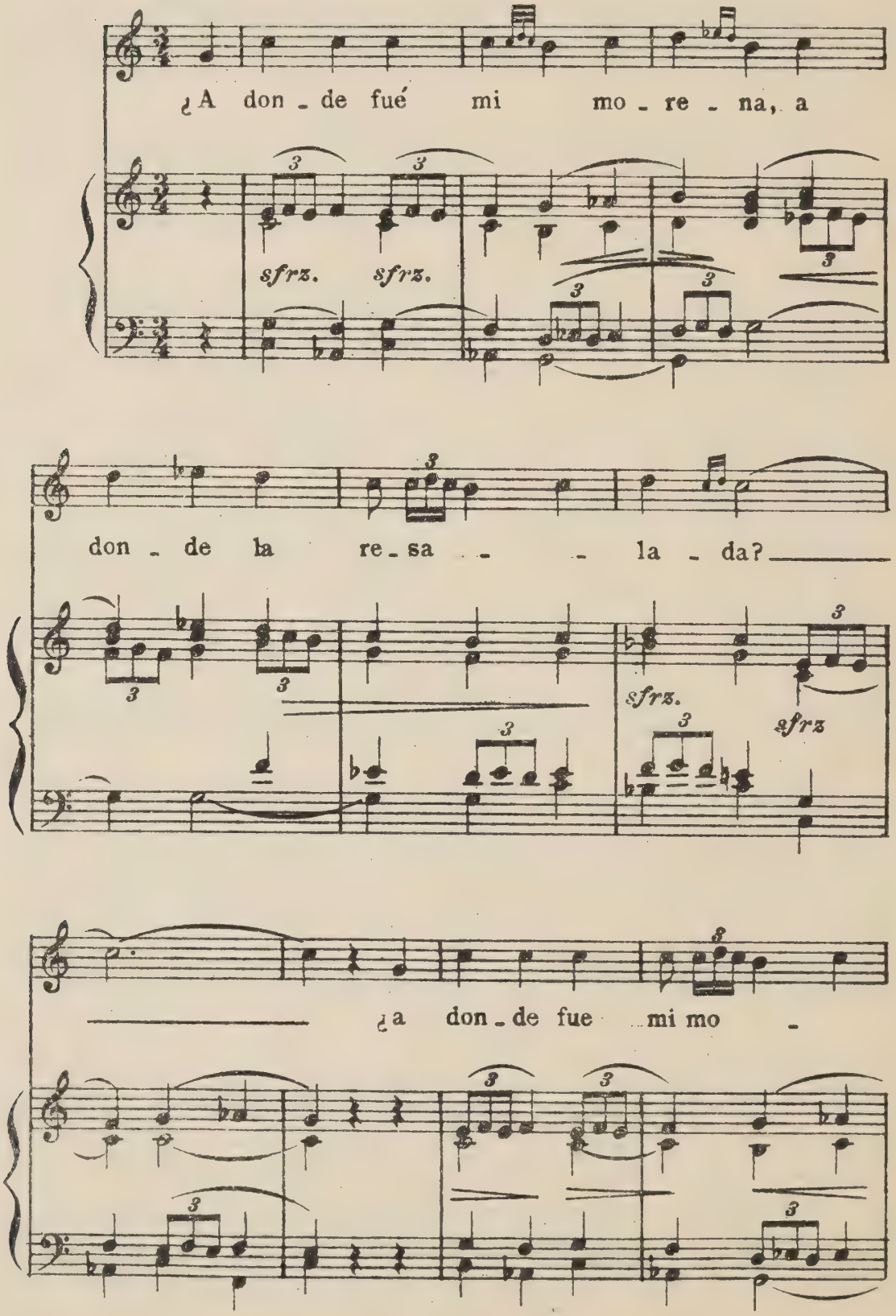
285)

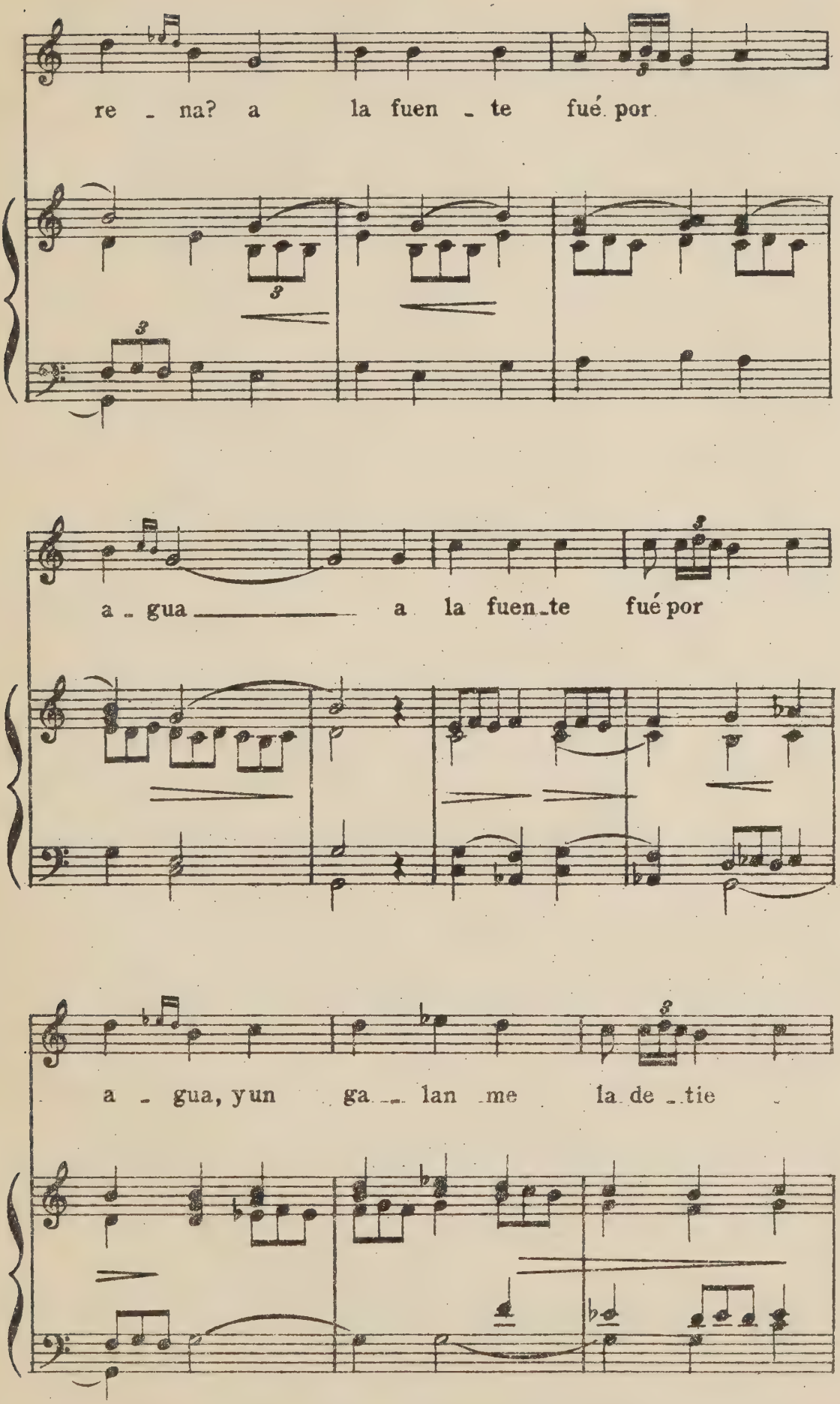
¿A donde fué?

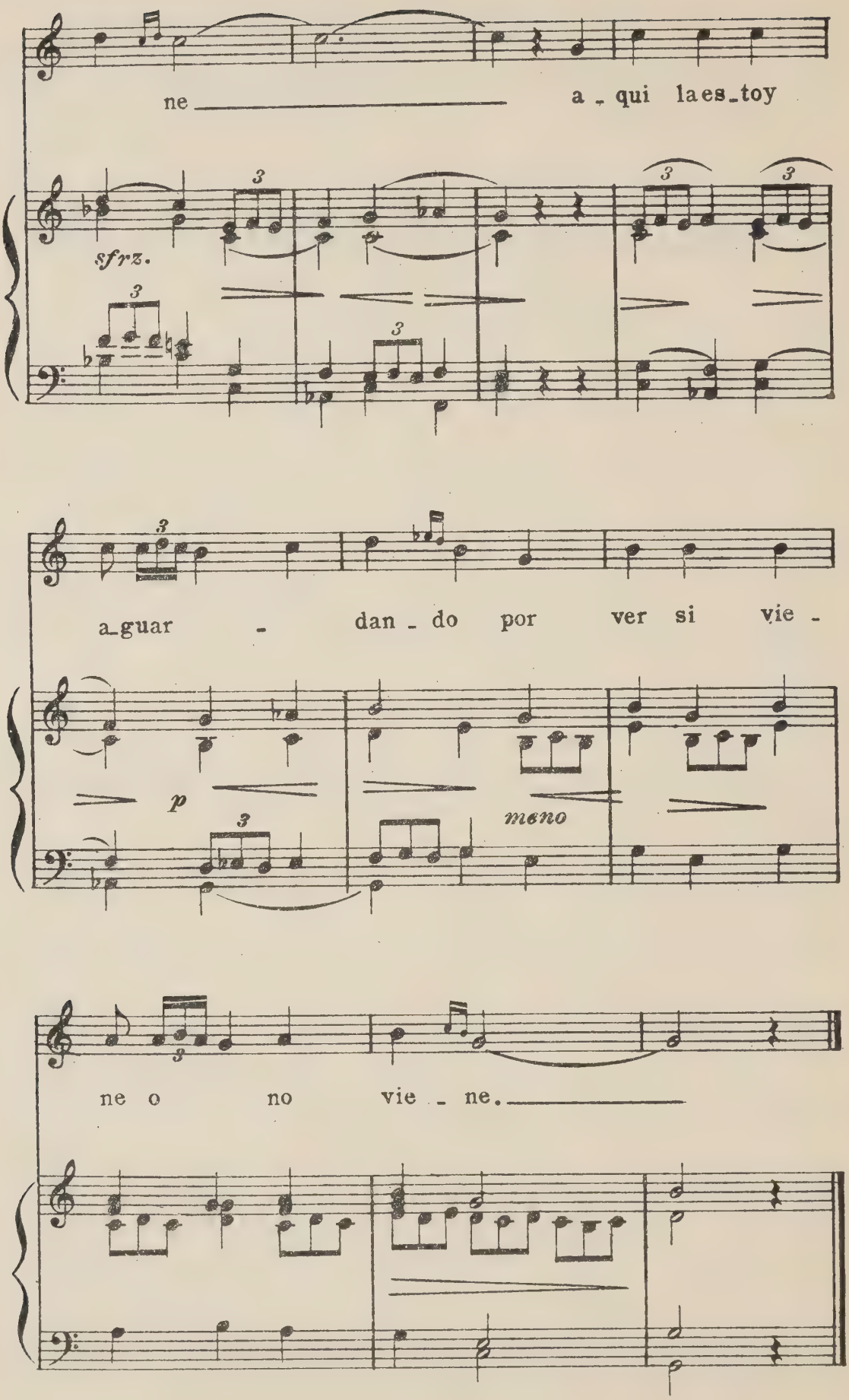
Leon.

Recogida por
Don J. Pujol Alonso

Poco lento




re - na? a la fuen - te fué por
a - gua a la fuen - te fué por
a - gua, yun ga - lan me la de - tie

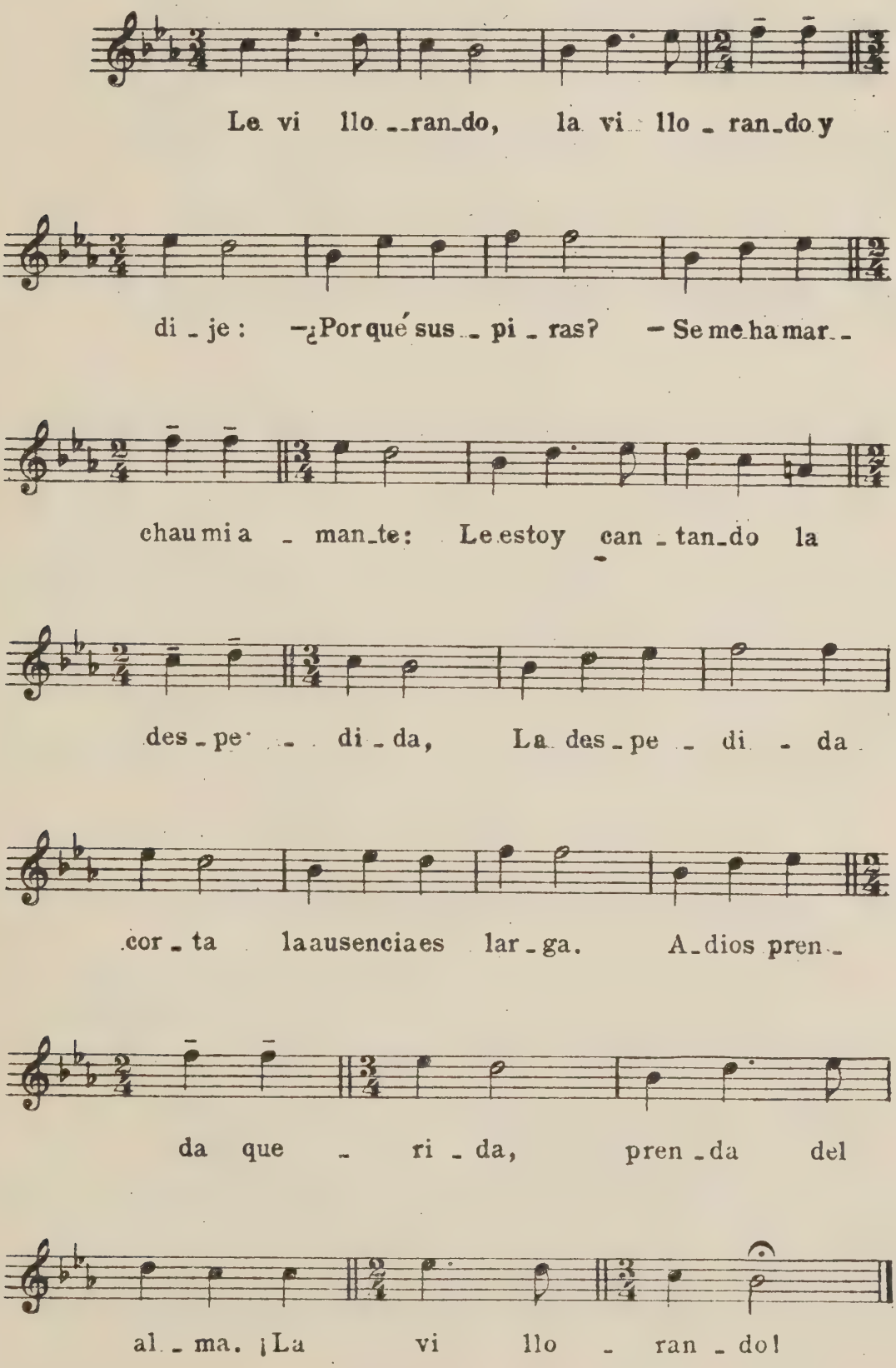

ne
a - qui la es-toy
sfrz.
a-guar - dan-do por ver si vie -
p
meno
ne o no vie - ne.

286)

La despedida

Potes (Santander)

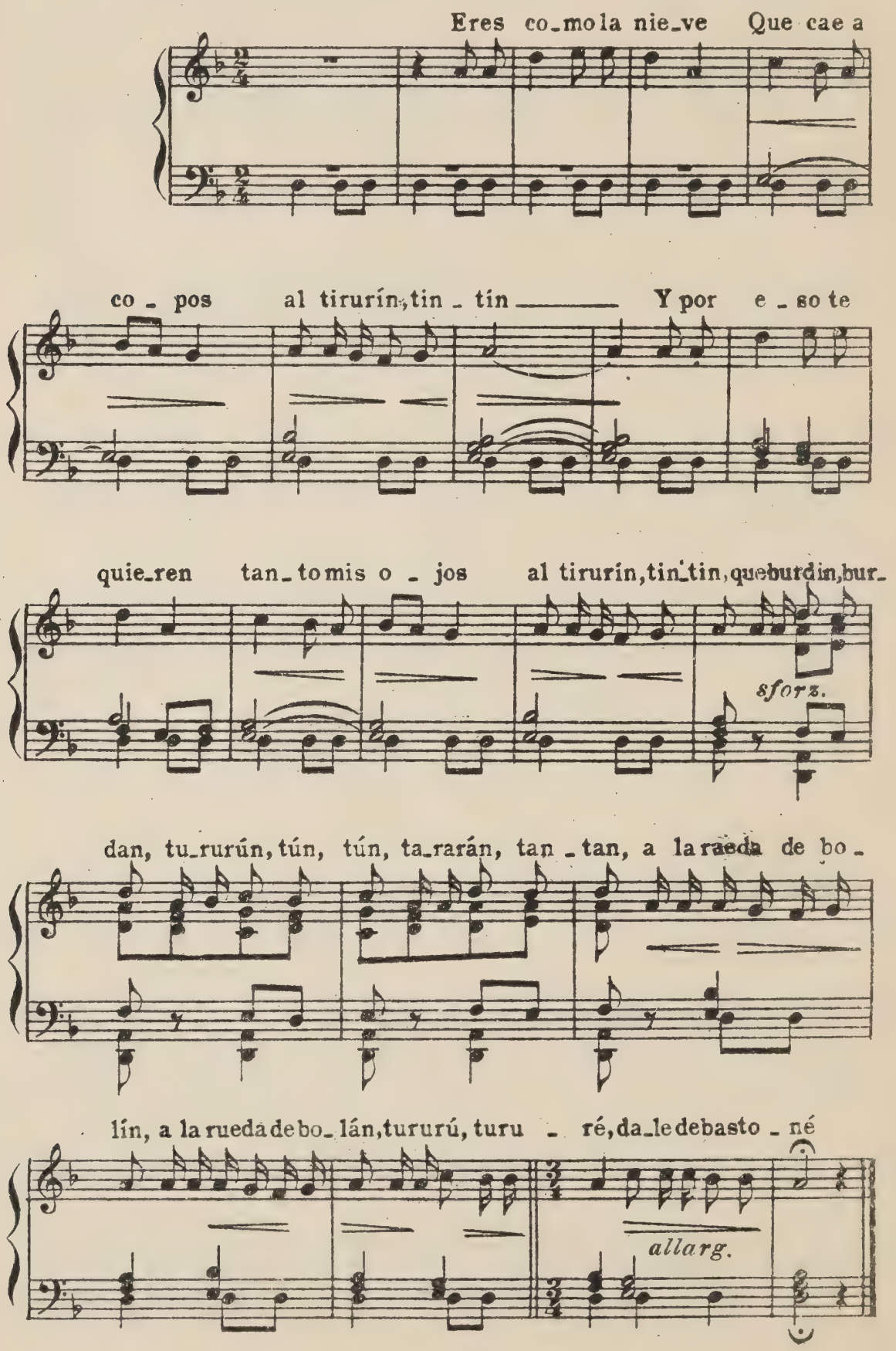
Recogida por el P. Nemesio Otaño



287)

Al tirurín, tintín

Zamora. — *Recogida por el P. Luis Villalba.*

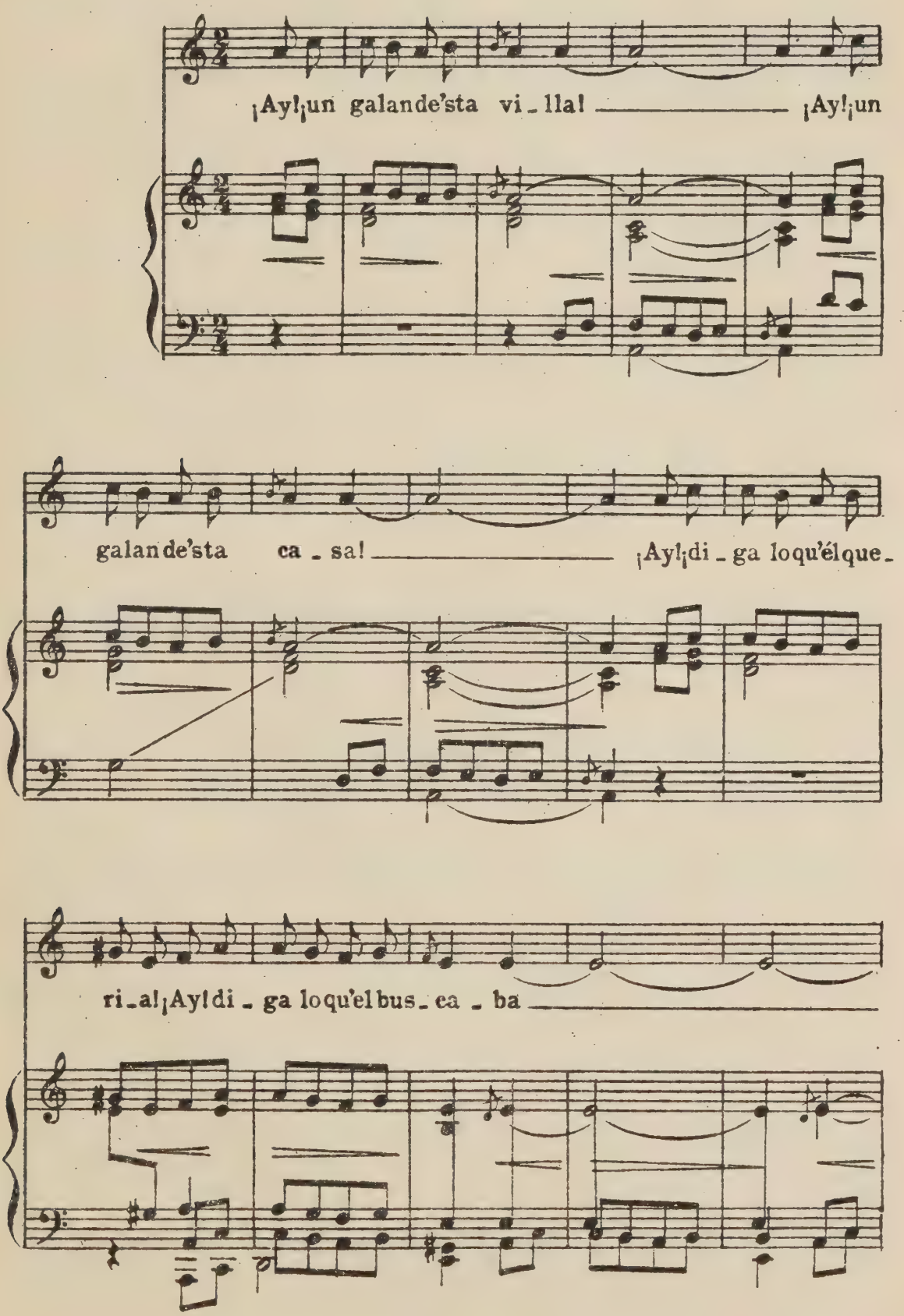


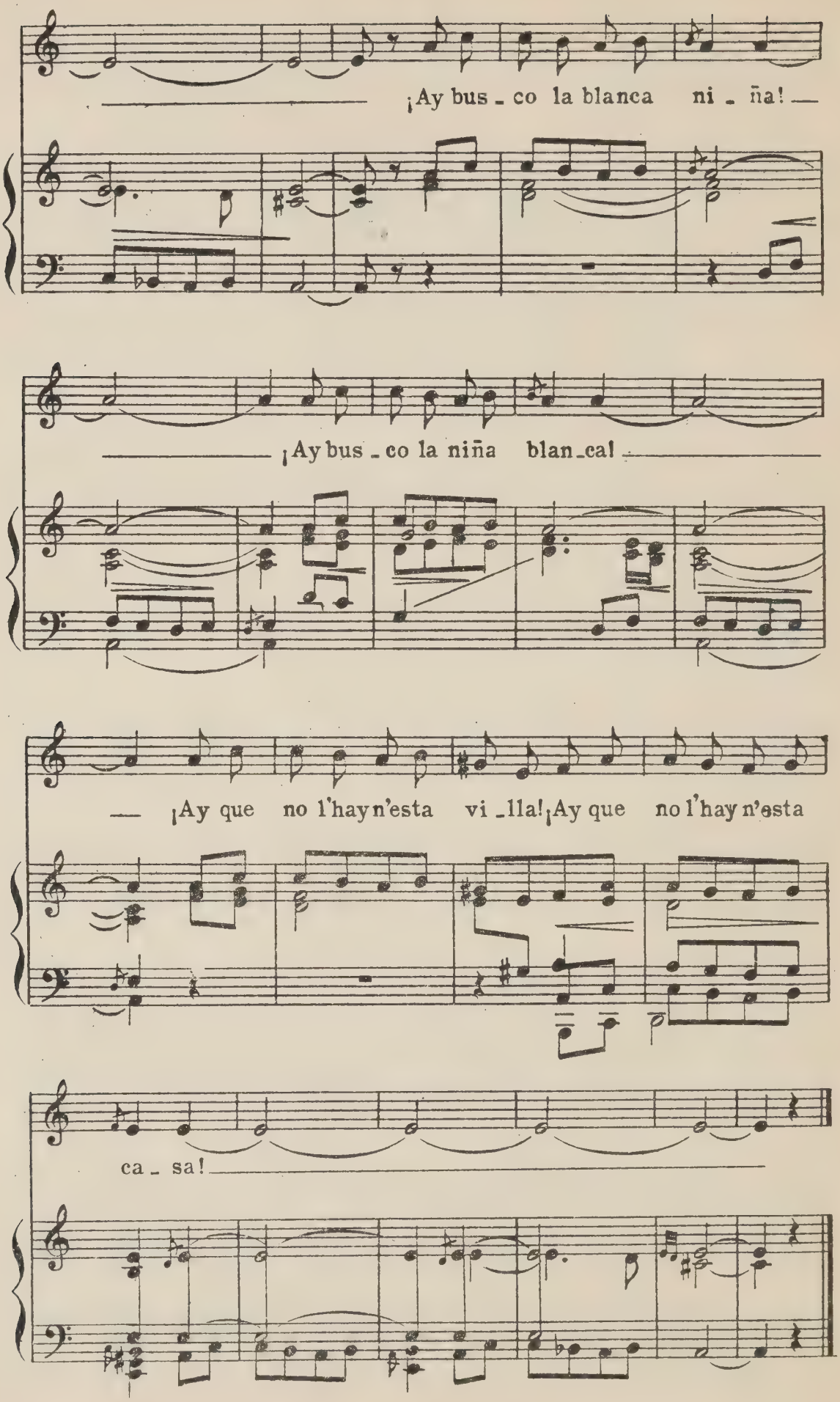
288)

Danza Prima

Oviedo (Asturias)

Comunicada por
D Anselmo Gonzalez del Valle.




¡Ay bus - co la blanca ni - ña!
¡Ay bus - co la niña blan - ca!
¡Ay que no l'hay n'esta vi - lla! ¡Ay que no l'hay n'esta
ca - sa!

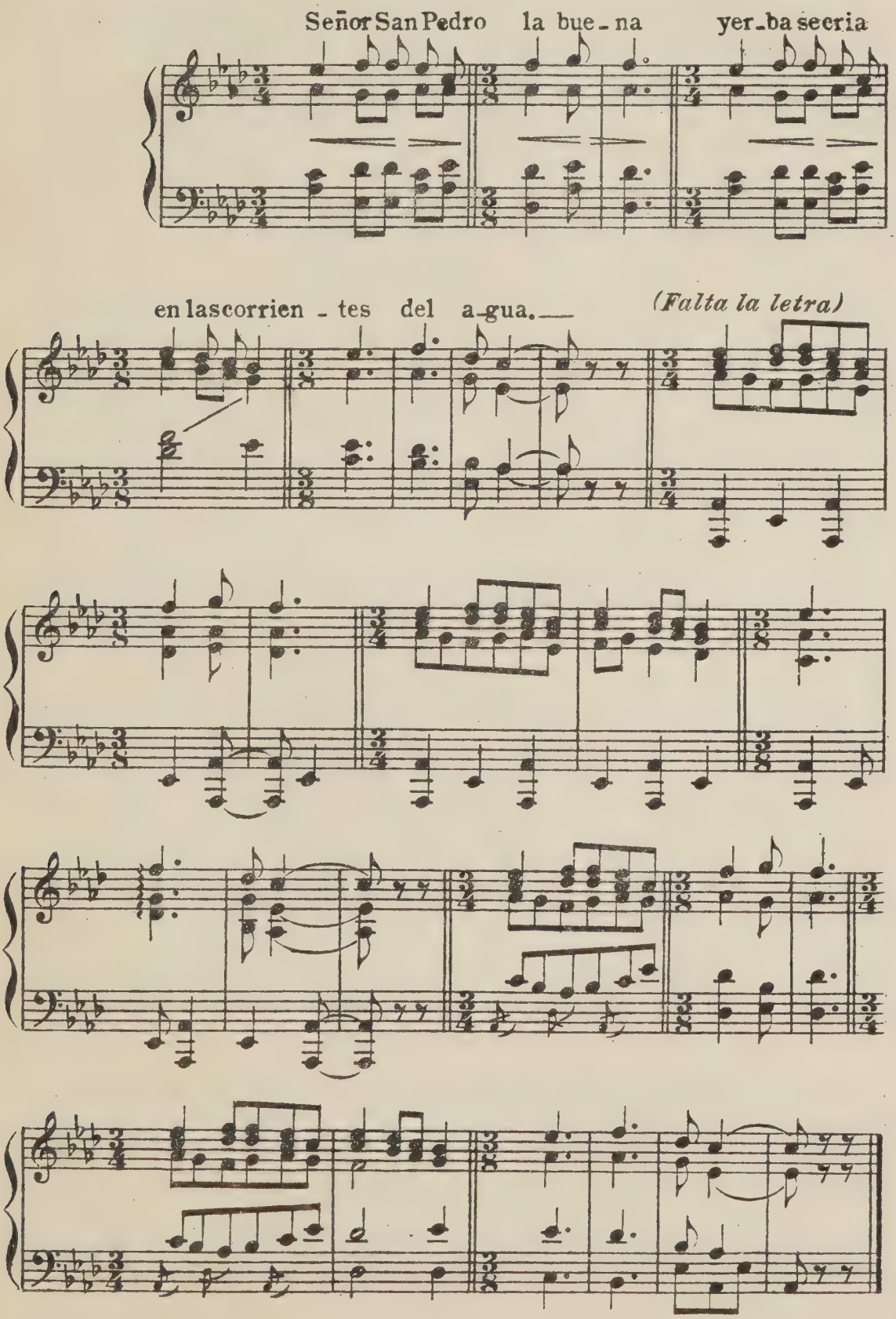
289)

Danza prima

(una de las advocaciones)

Oviedo (Asturias)

Comunicada por
D. Anselmo Gonzalez del Valle.



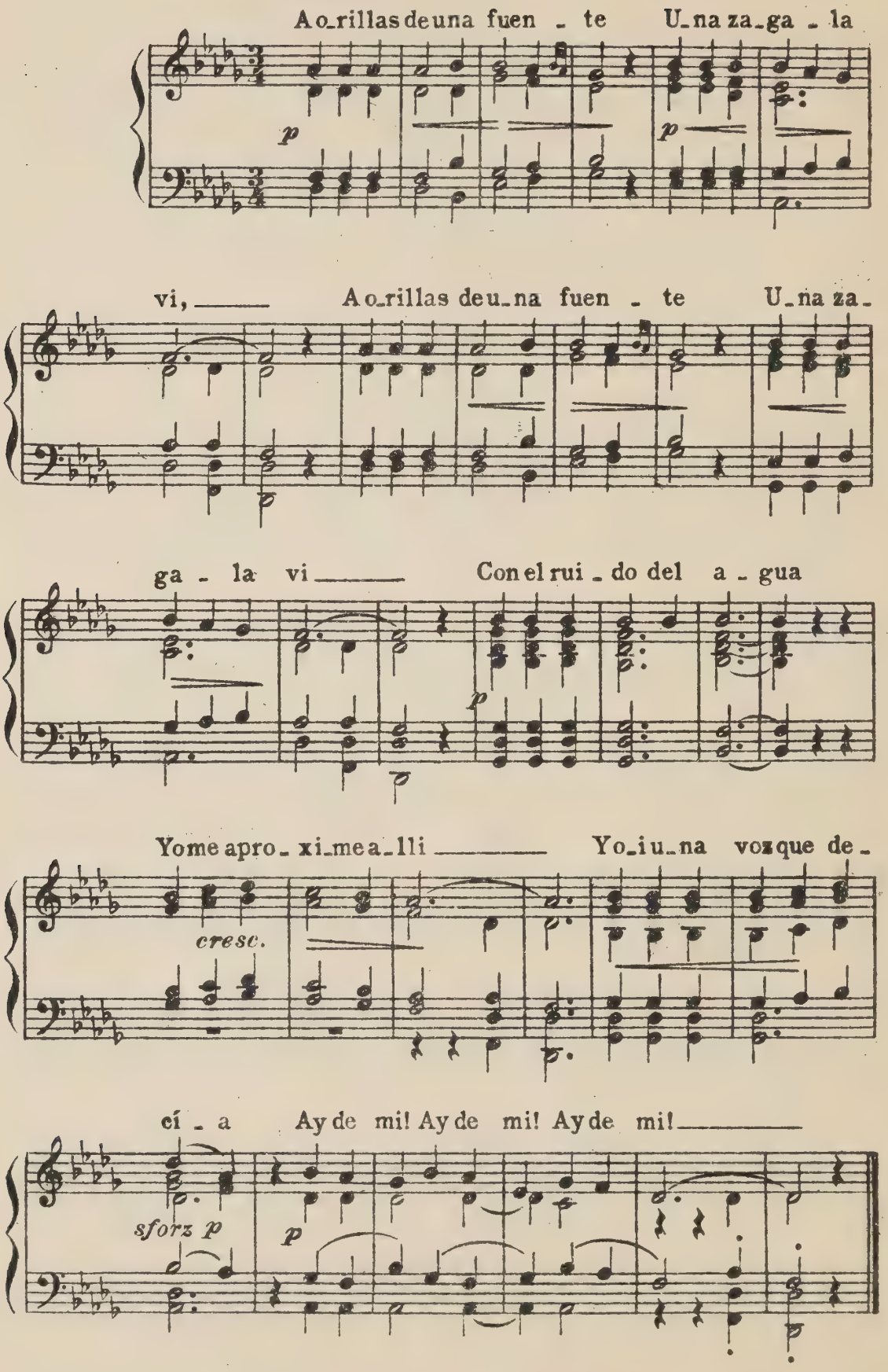
290)

Giraldilla

Oviedo.

De la Colección de D. José Hurtado.

Andantino



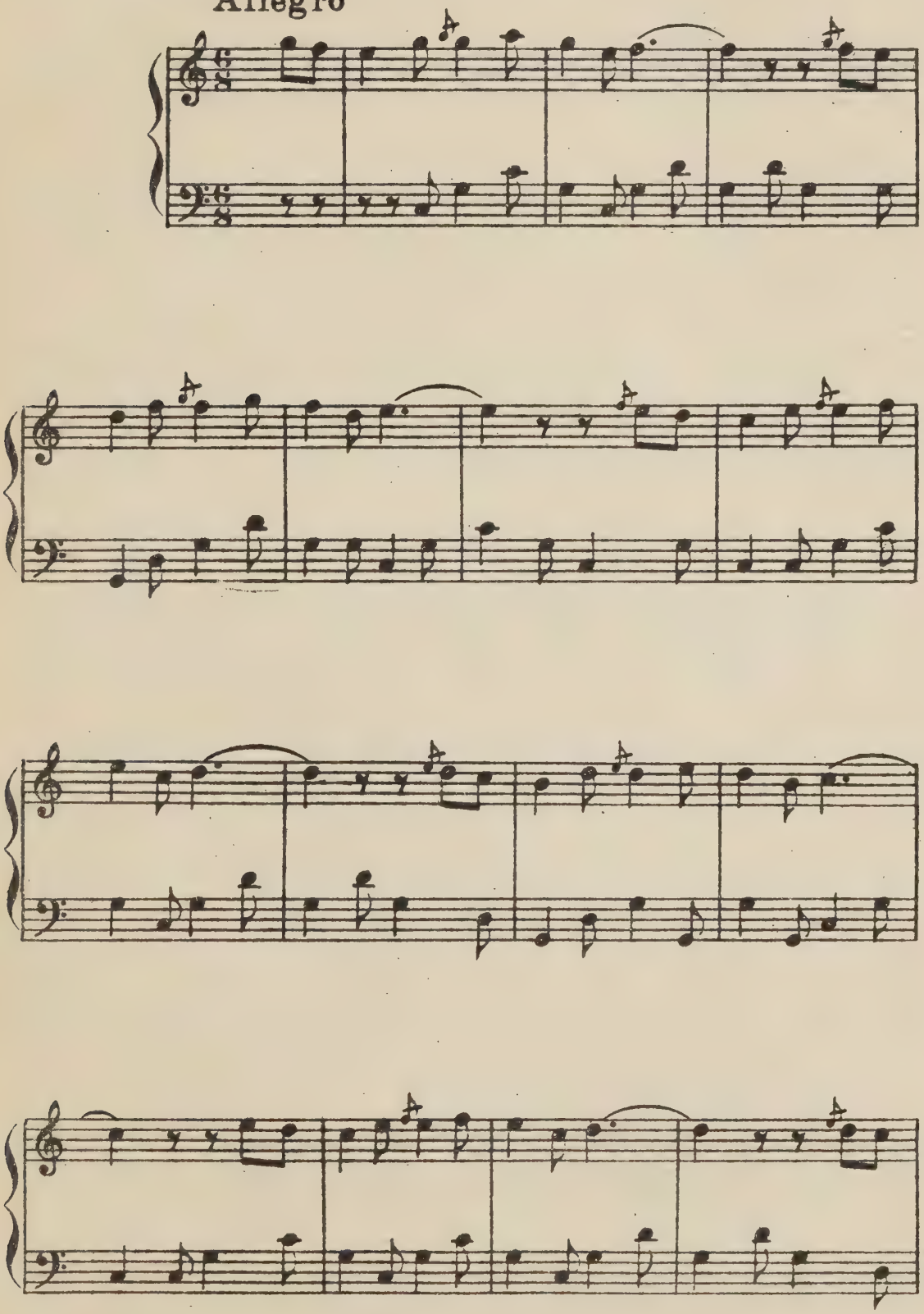
291)

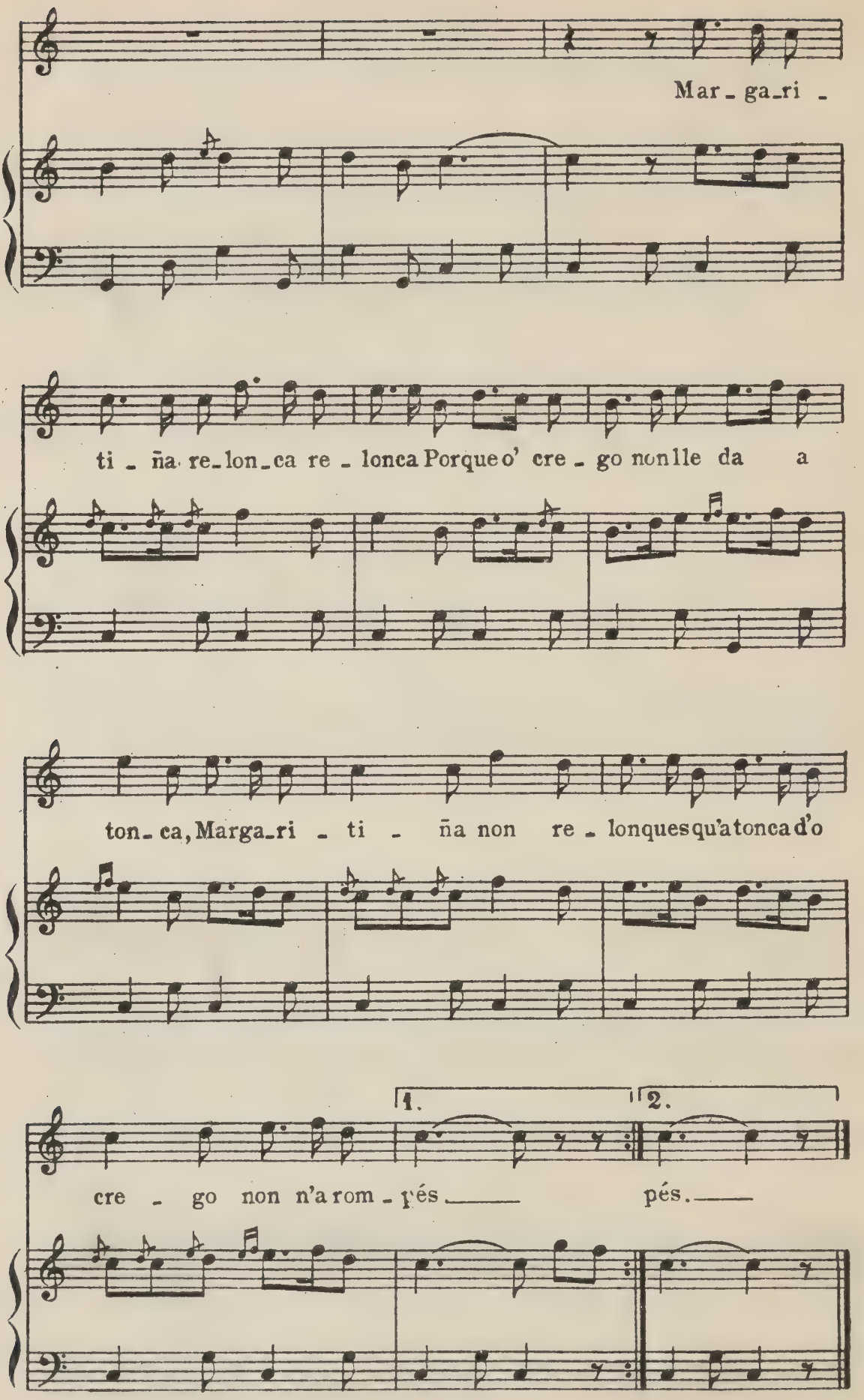
Muiñeira coreada con la gaita

Darbo (Cangas)

Comunicada por
D. Perfecto Feijoó.

Allegro




Mar_ga_ri _
ti _ ña re_lon_ca re _ lonca Porque o' cre _ go non lle da a
ton_ca, Marga_ri _ ti _ ña non re _ lonques qu'a tonca d'o
1.
2.
cre _ go non n'a rom _ pés _____ pés. _____

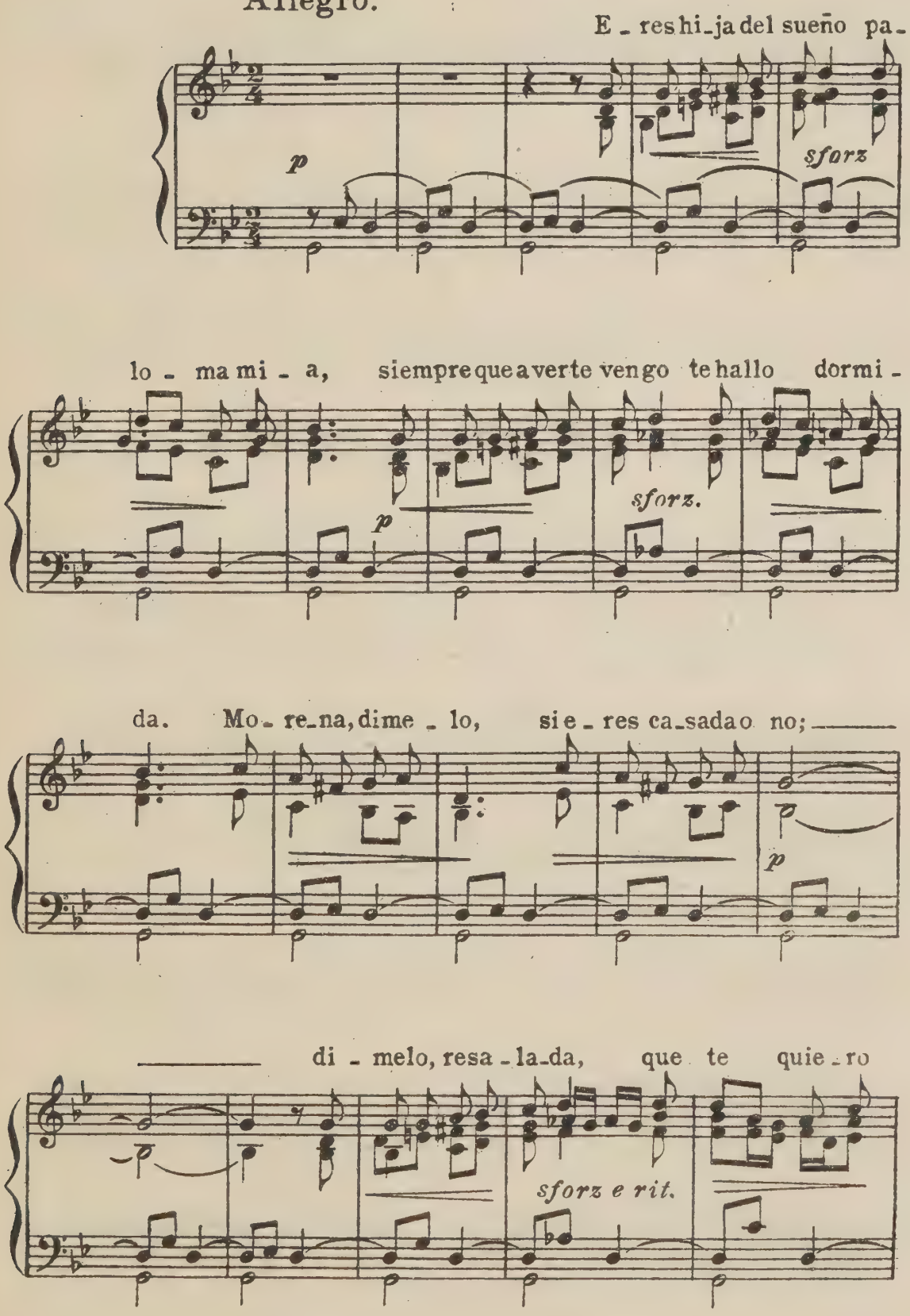
292)

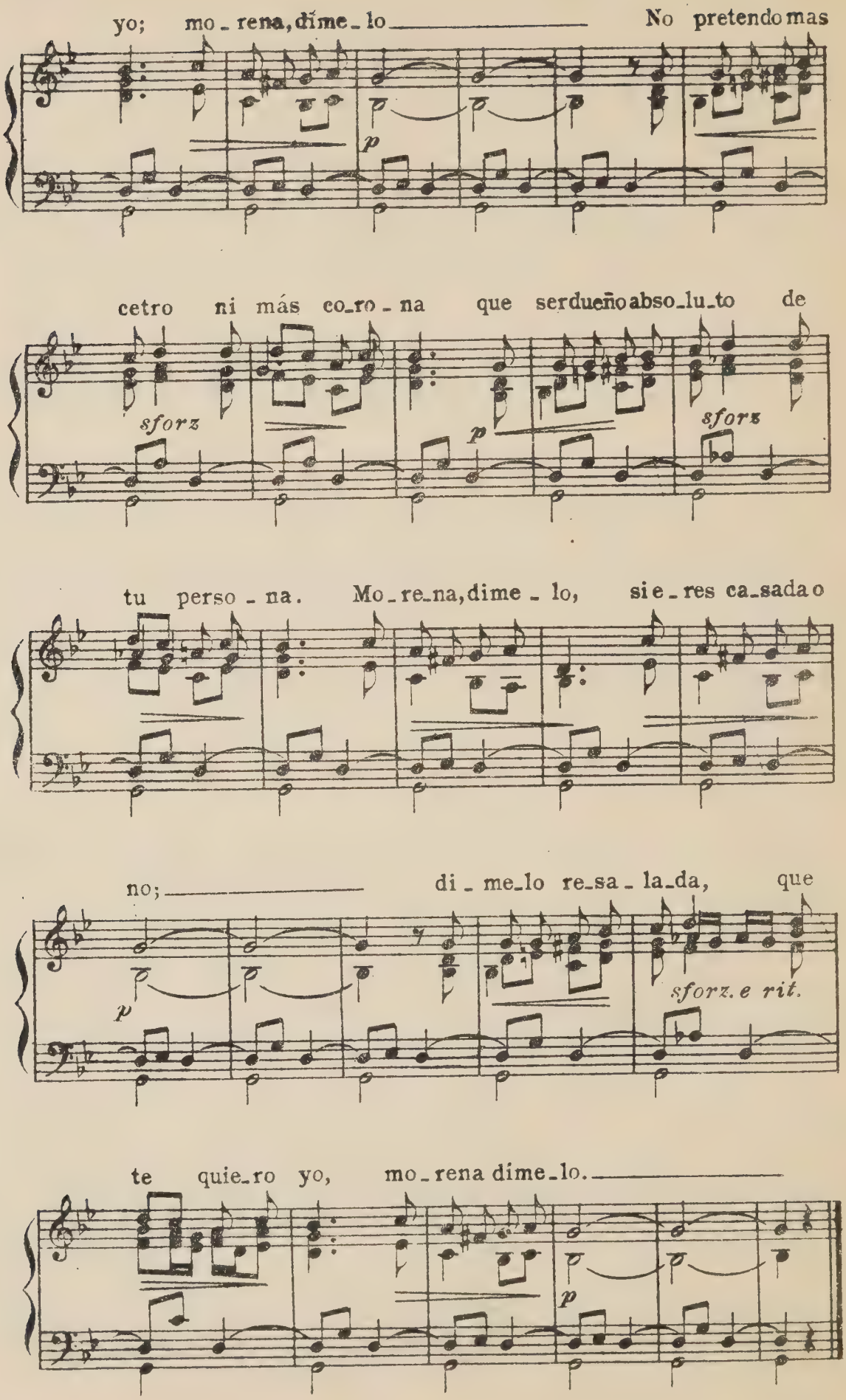
Baile a lo alto

León (Castilla la Vieja)

De la Colección de Inzenga.

Allegro.



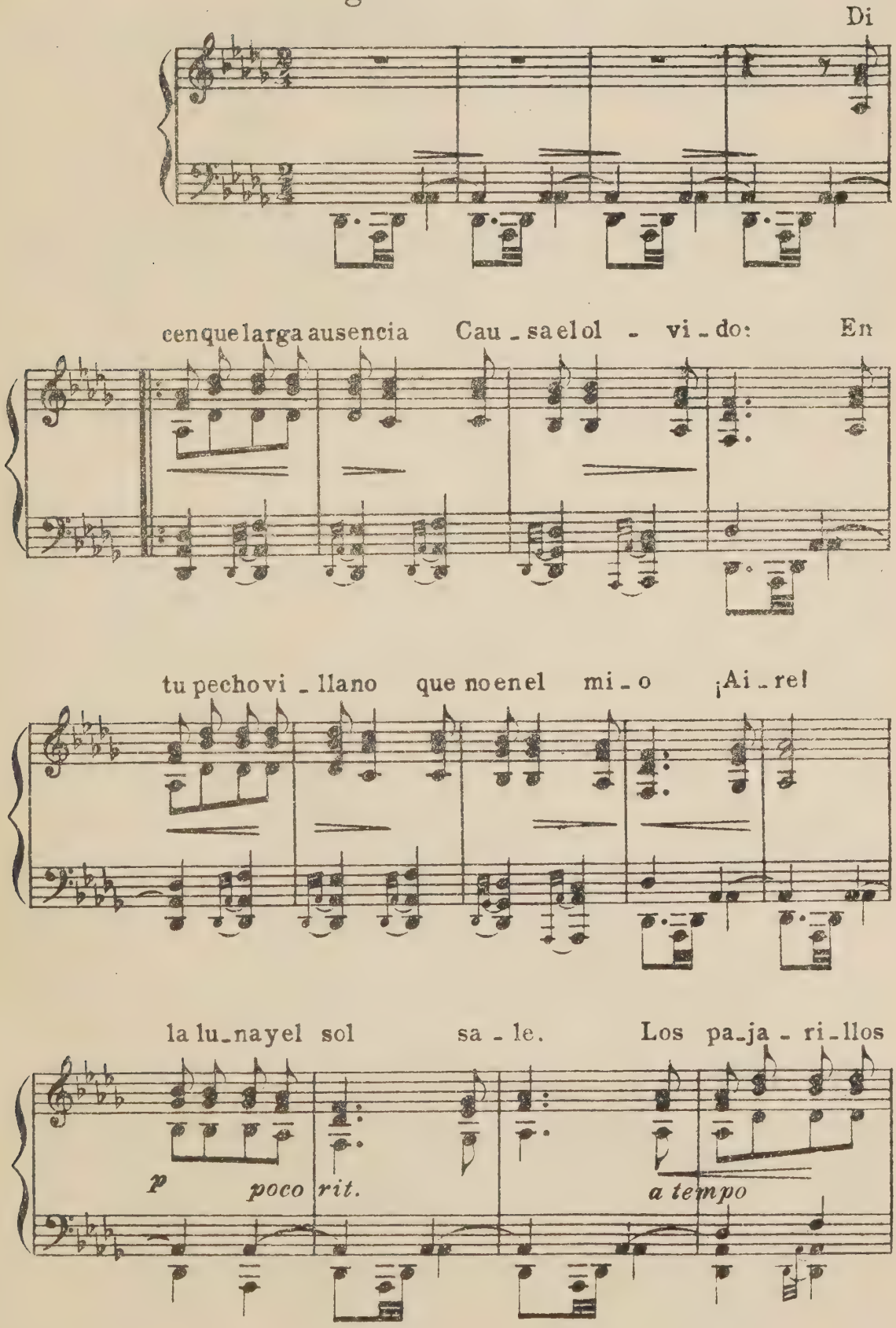

yo; mo-rena, díme-lo No pretendo mas
p
cetro ni más co-ro-na que serdueño abso-lu-to de
sforz
p
sforz
tu perso-na. Mo-re-na, dime-lo, si e-res ca-sada o
no; di-me-lo re-sa-la-da, que
p
sforz. e rit.
te quie-ro yo, mo-rena dime-lo.
p

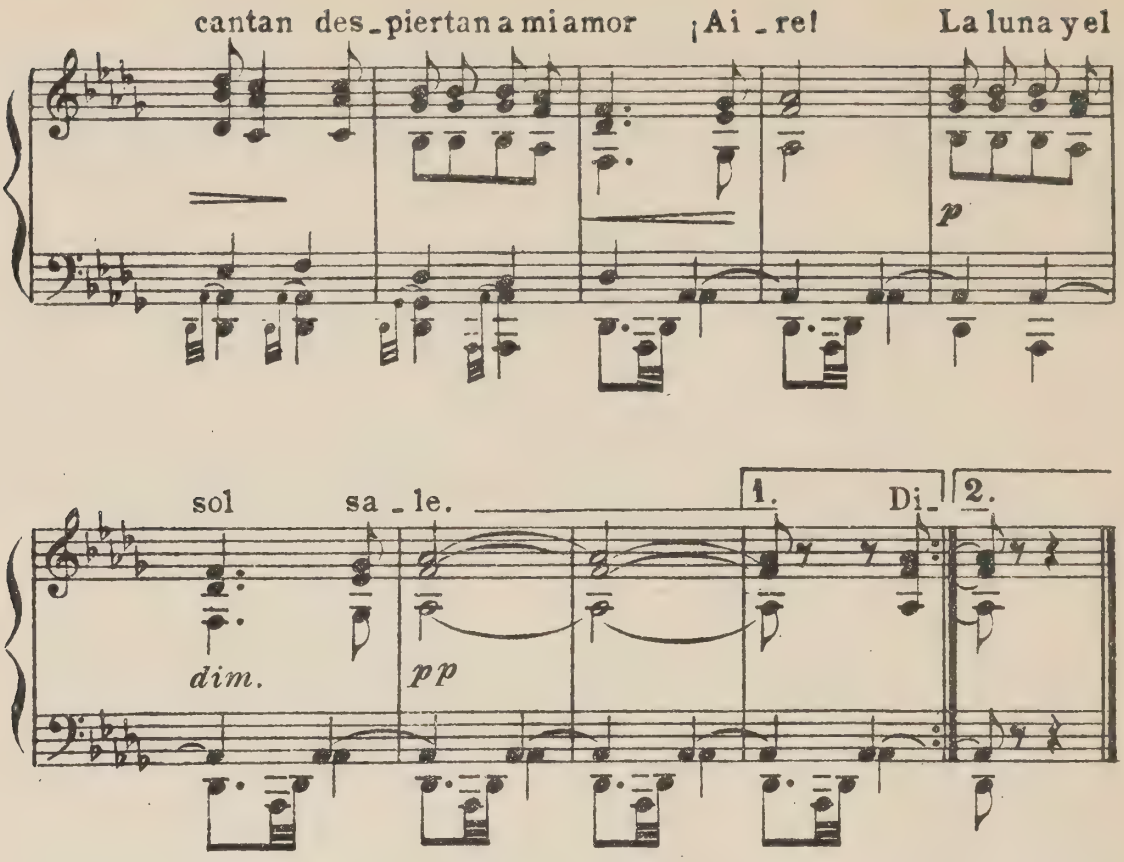
293)

Baile a lo alto

León. *De la Colección de Inzenga.*

Allegretto





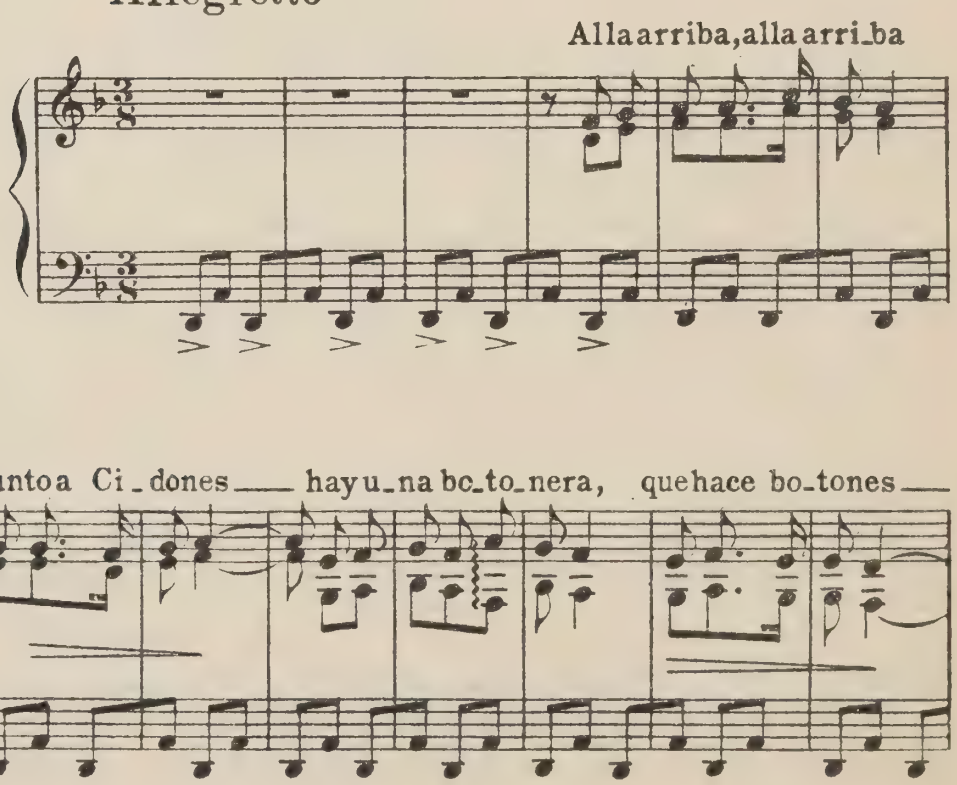
294)

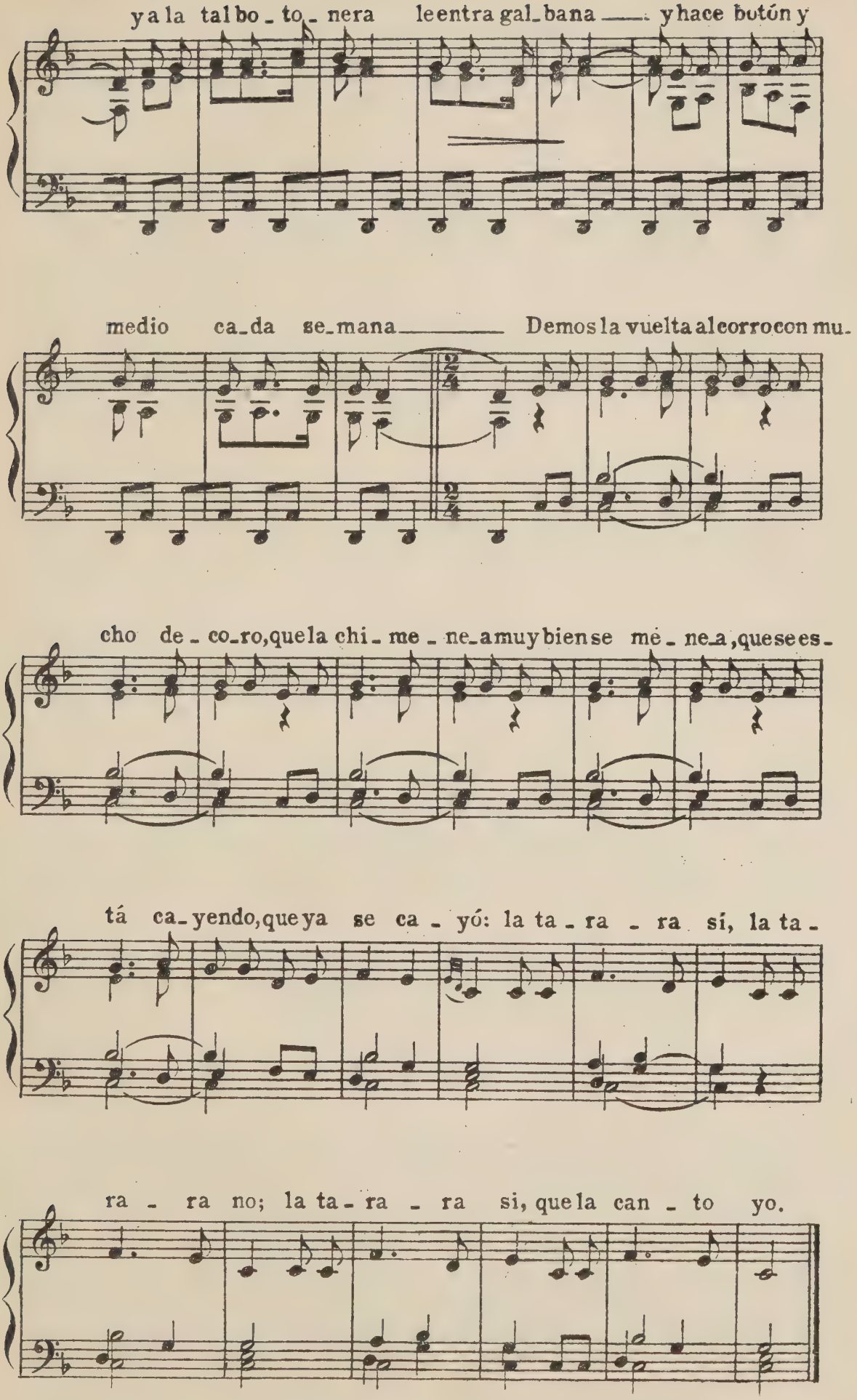
La Tarara

Soria.

De la Colección de Inzenga.

Allegretto



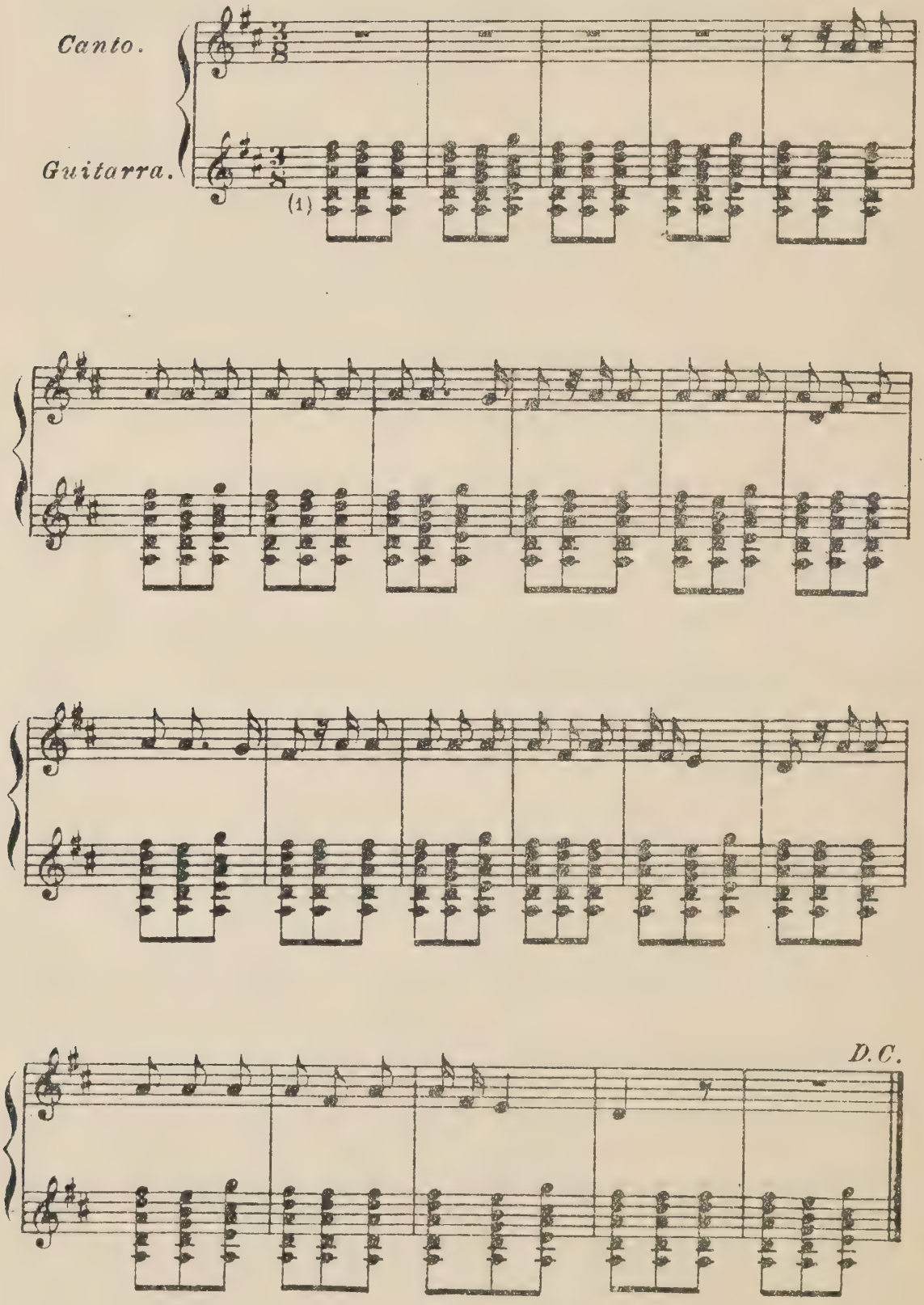

ya la tal bo - to - nera le entra gal - bana ___ y hace botón y
medio ca - da se - mana ___ Demos la vuelta al corro con mu -
cho de - co - ro, que la chi - me - ne - a muy bien se mé - ne - a, que se es -
tá ca - yendo, que ya se ca - yó: la ta - ra - ra sí, la ta -
ra - ra no; la ta - ra - ra si, que la can - to yo.

295)

El Copeo Mallorquín

Islas Baleares

Comunicado por
D. Antonio Noguera.



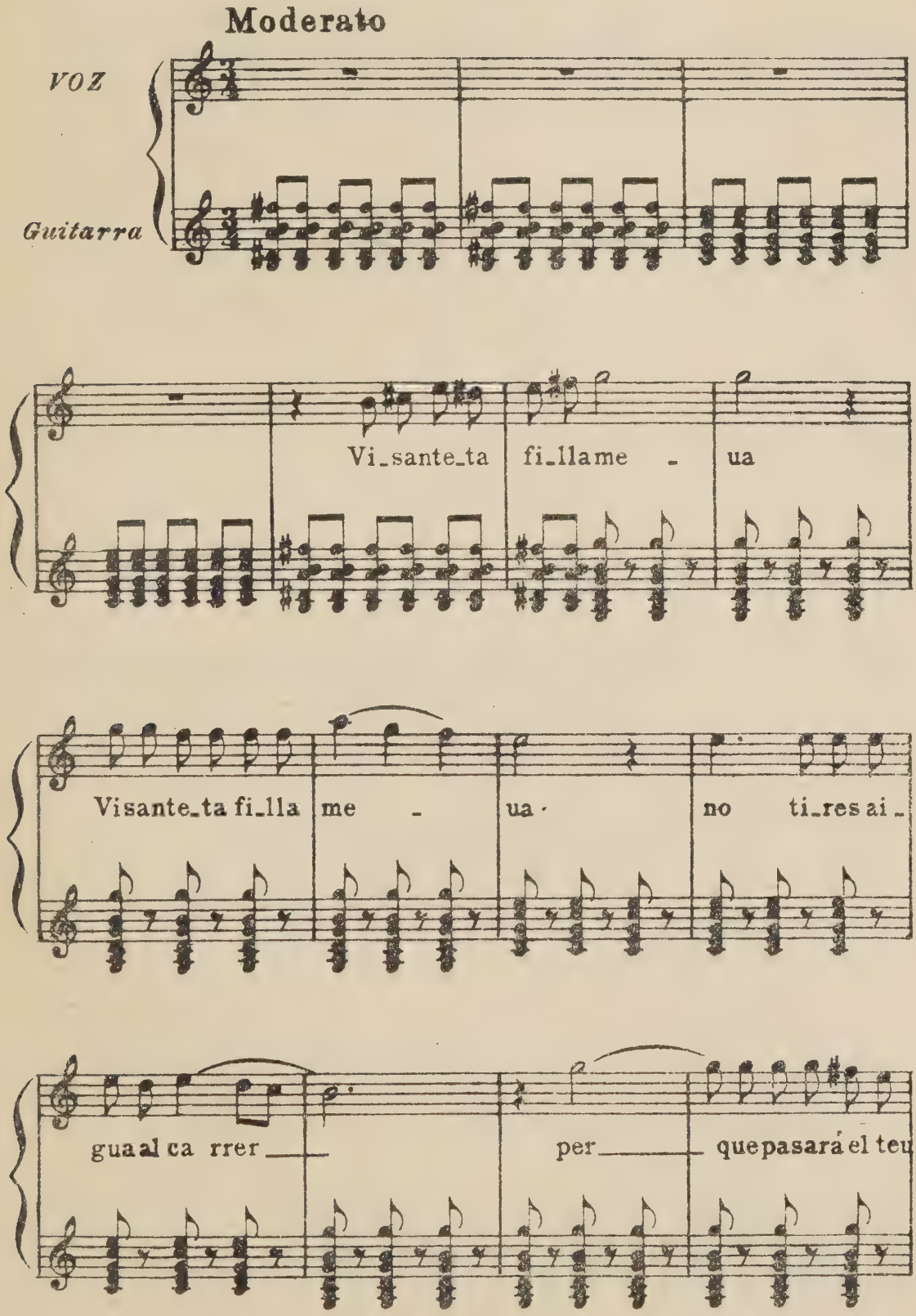
(1) Efecto a la 8ª baja.

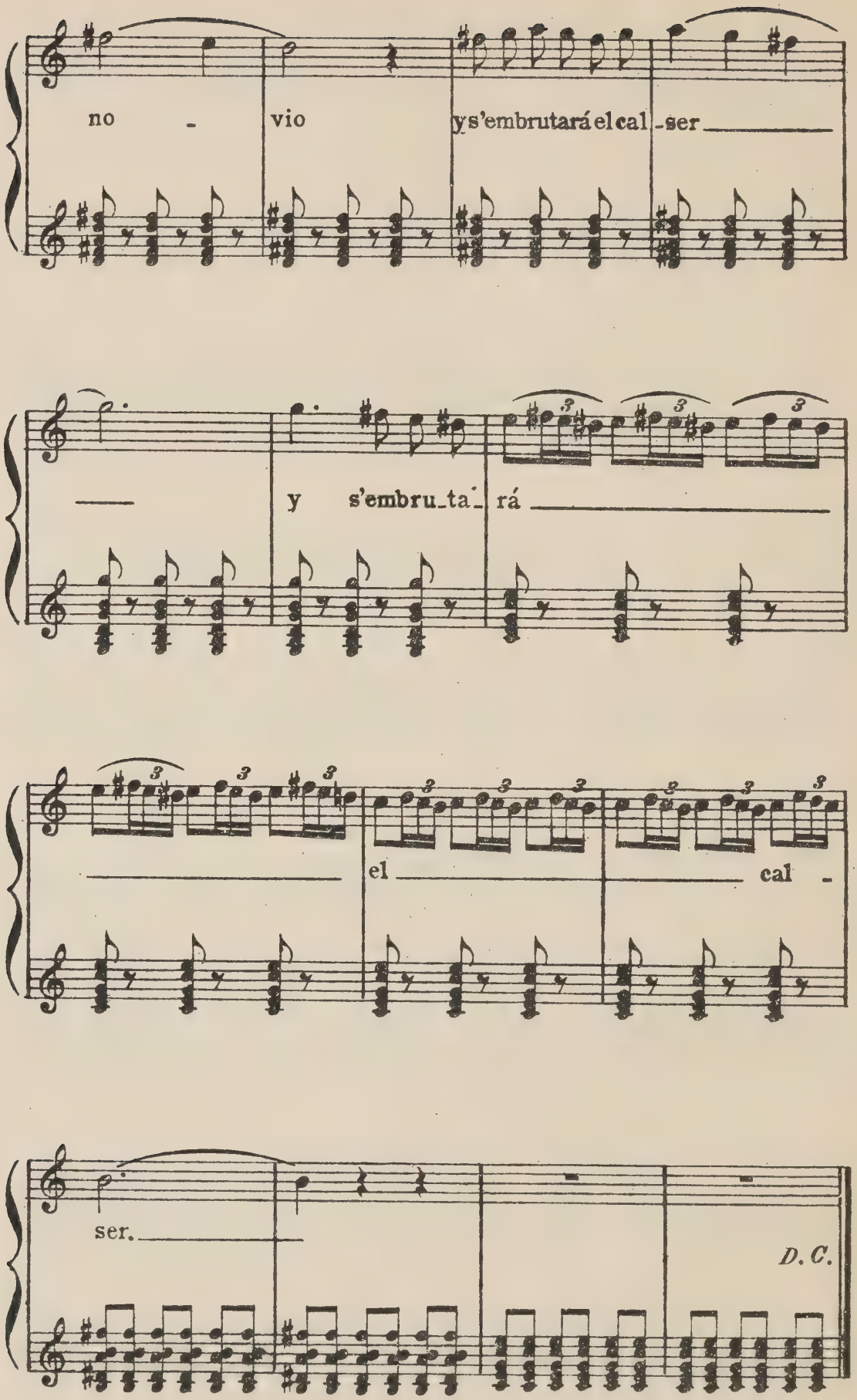
296)

La Alicantina

Canto popular
de la ribera del Júcar.

Comunicada por
el Mtro. Don S. Giner




no - vio y s'embrutará el cal - ser
y s'embru_ta_rá
el cal -
ser.
D. C.

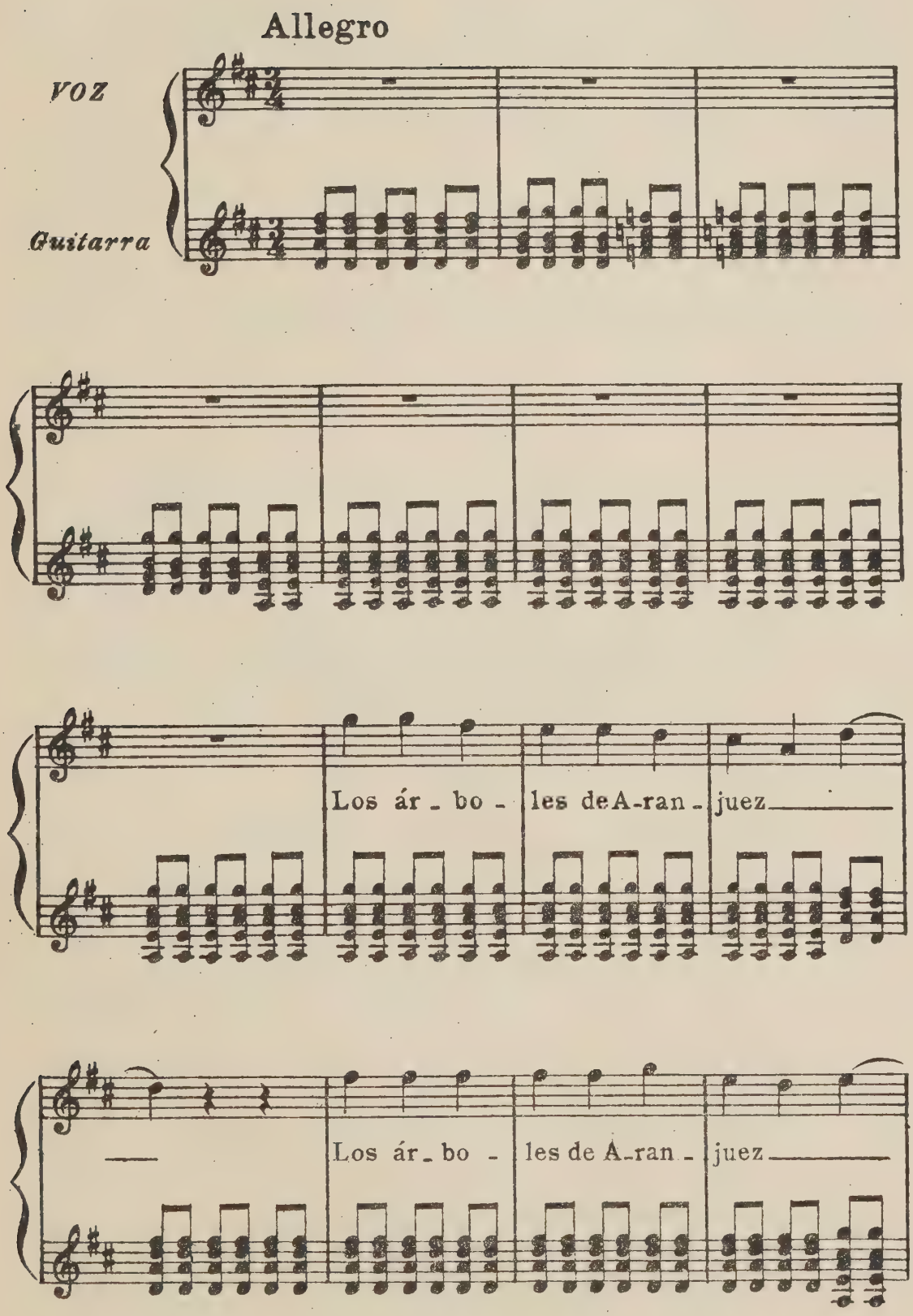
297)

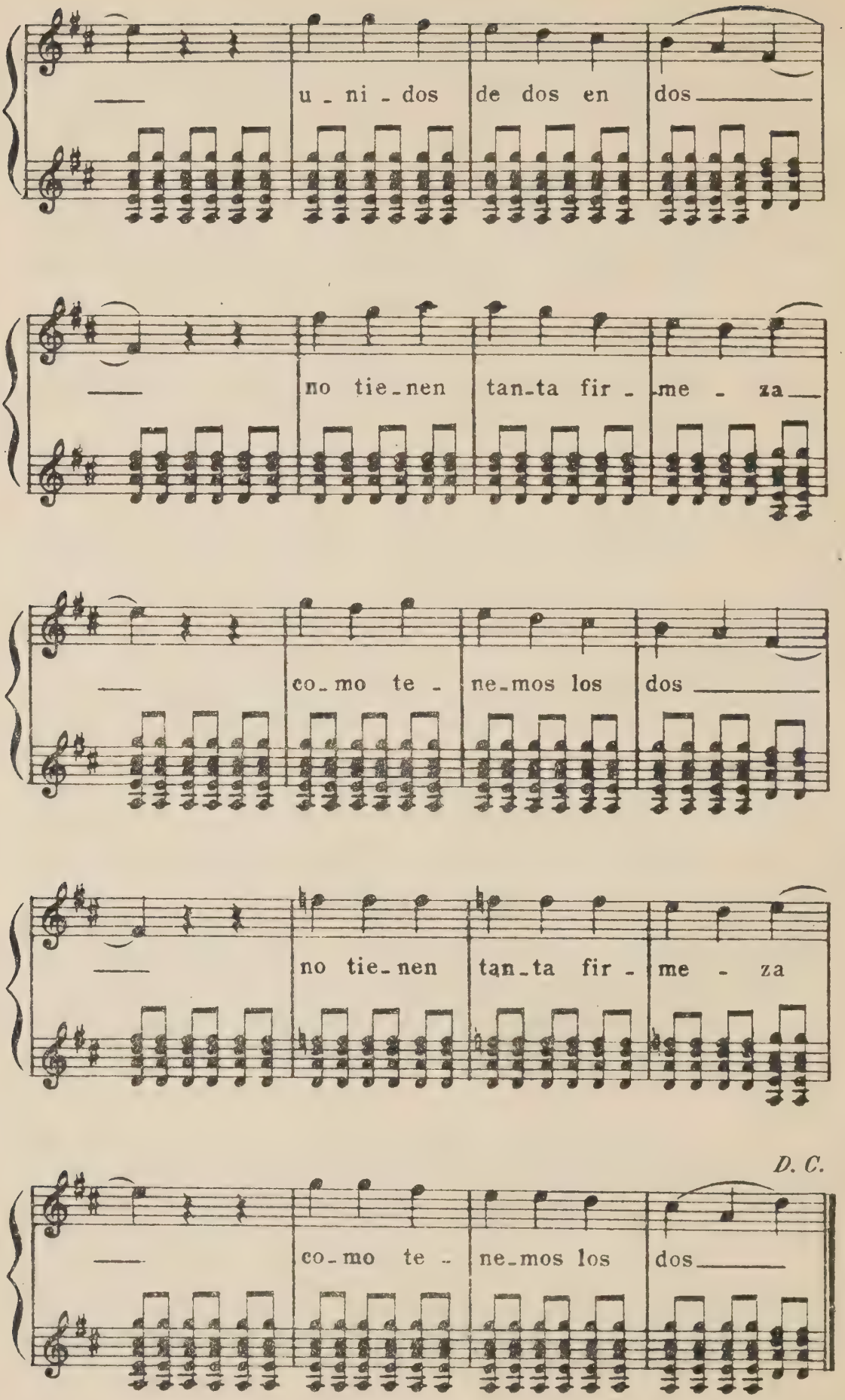
La Jota del carrer

Comunicada por el Mtro. Don S. Giner

Vulencia

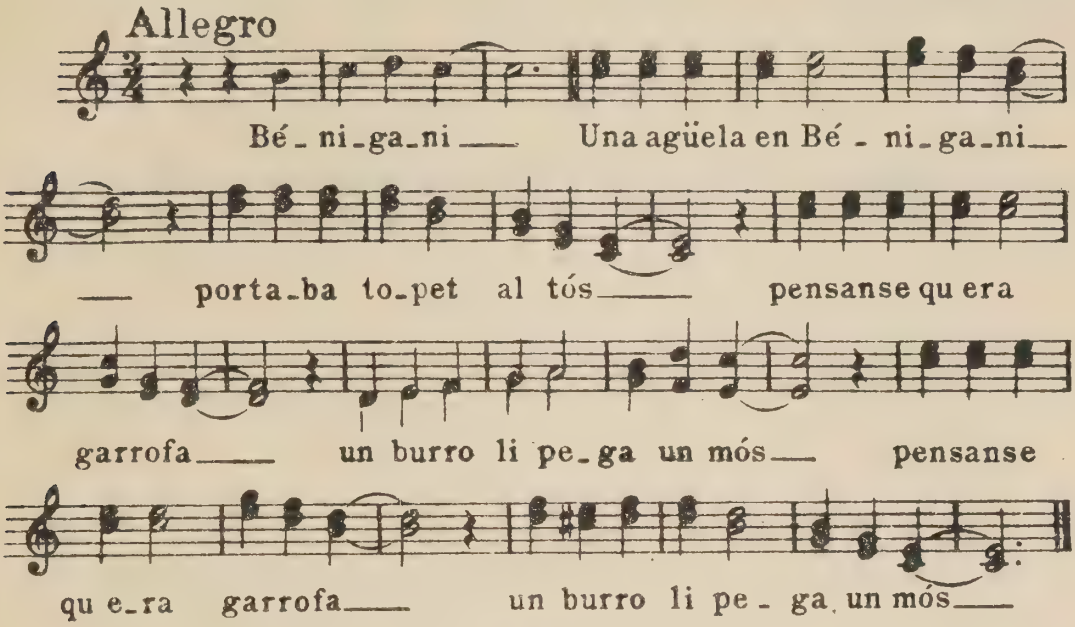
Allegro




u - ni - dos de dos en dos
no tie-nen tan-ta fir - me - za
co-mo te - ne-mos los dos
no tie-nen tan-ta fir - me - za
D. C.
co-mo te - ne-mos los dos

Jota en música de fadrins

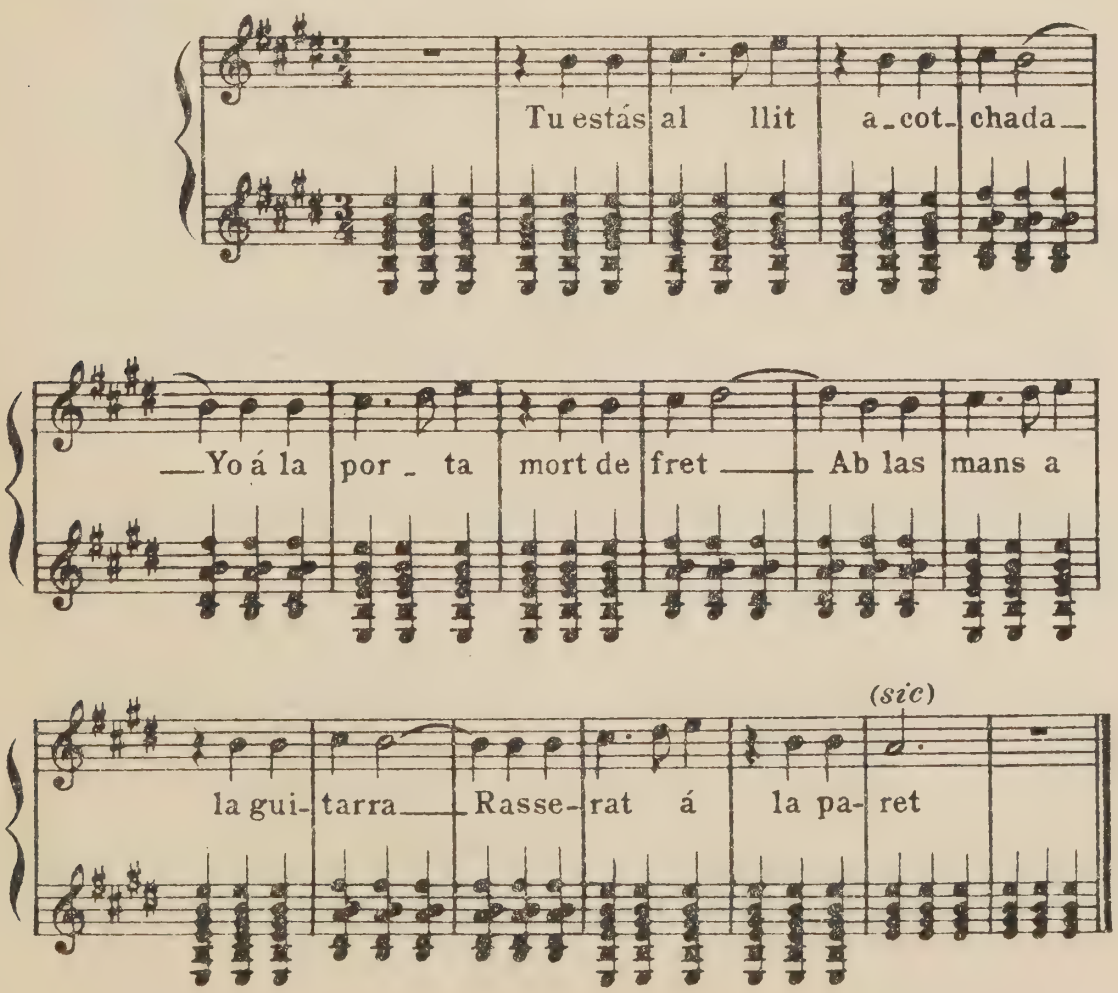
Los Valles (Castellón de la Plana) — *Recogida por Don N. Escobar*



299)

Jota tarraconense

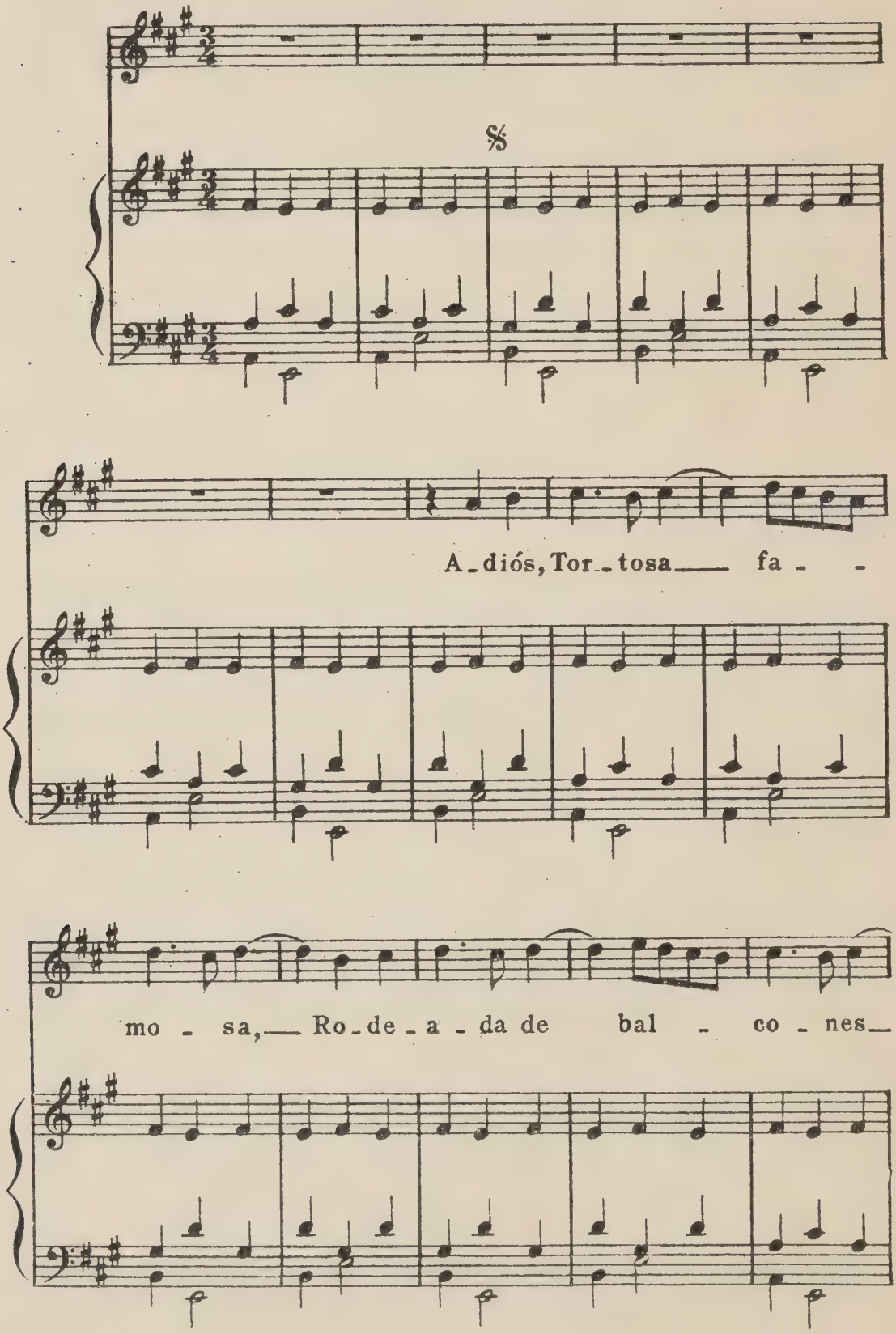
La Riba (Tarragona)

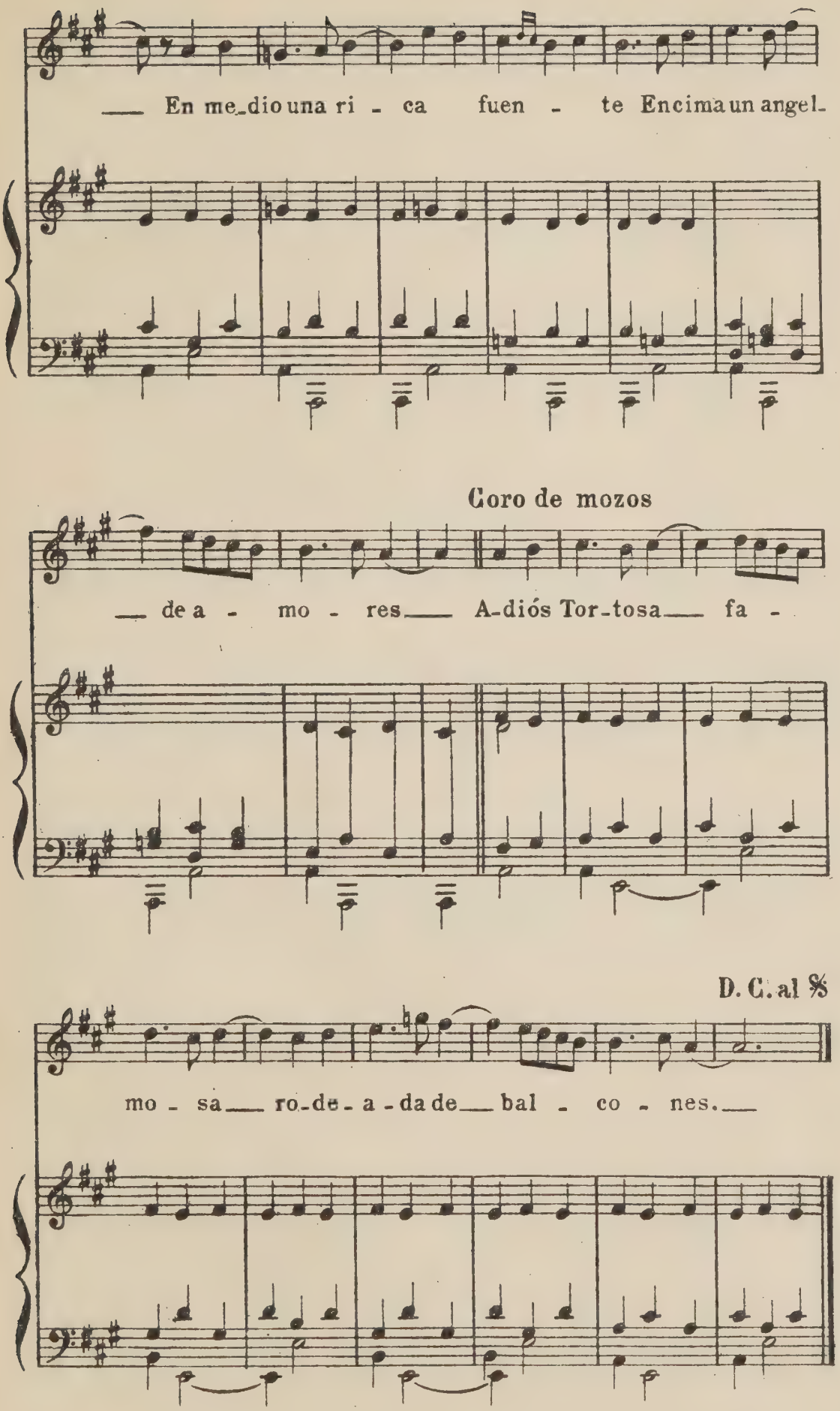


300)

Jota tortosina

Tortosa (Tarragona)




En me-dio una ri - ca fuen - te Encima un angel-
Coro de mozos
de a - mo - res A-diós Tor-tosa fa -
D. C. al 𝄋
mo - sa ro-de-a-da de bal - co - nes.

301)

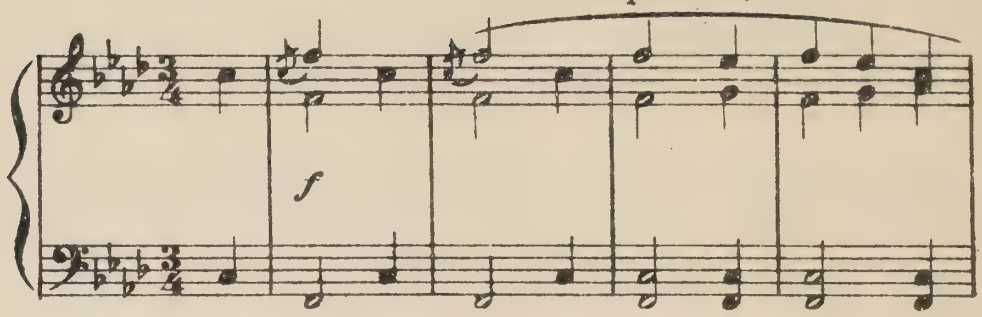
Copla bailable leonesa

Comunicada por
Don J. Pujol Alonso

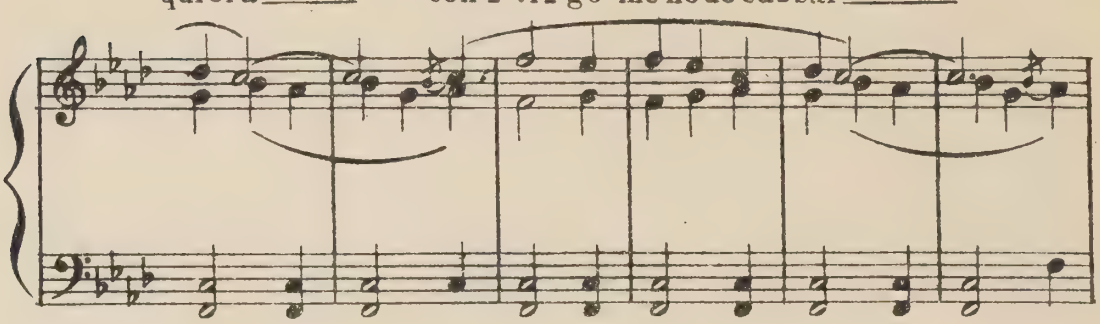
Leon

Moderato

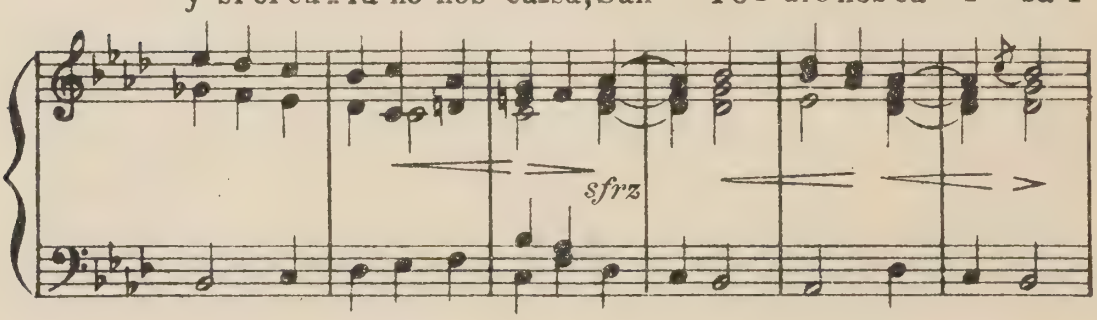
An-da di-ciendo tu
Aun-que tu ma-dre no



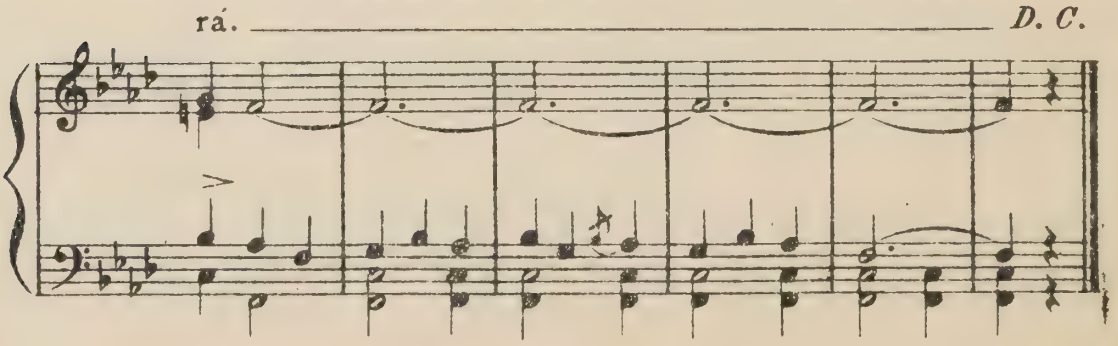
madre_____ que tú la reina me-reces_____
quiera_____ con-ti-go me he de ca-sar_____



y yo co-mo no soy reina, no quie-ro que me des-
y si el cu-ra no nos ca-sa, San Pe-dro nos ca - sa-



precies._____
rá._____ *D. C.*



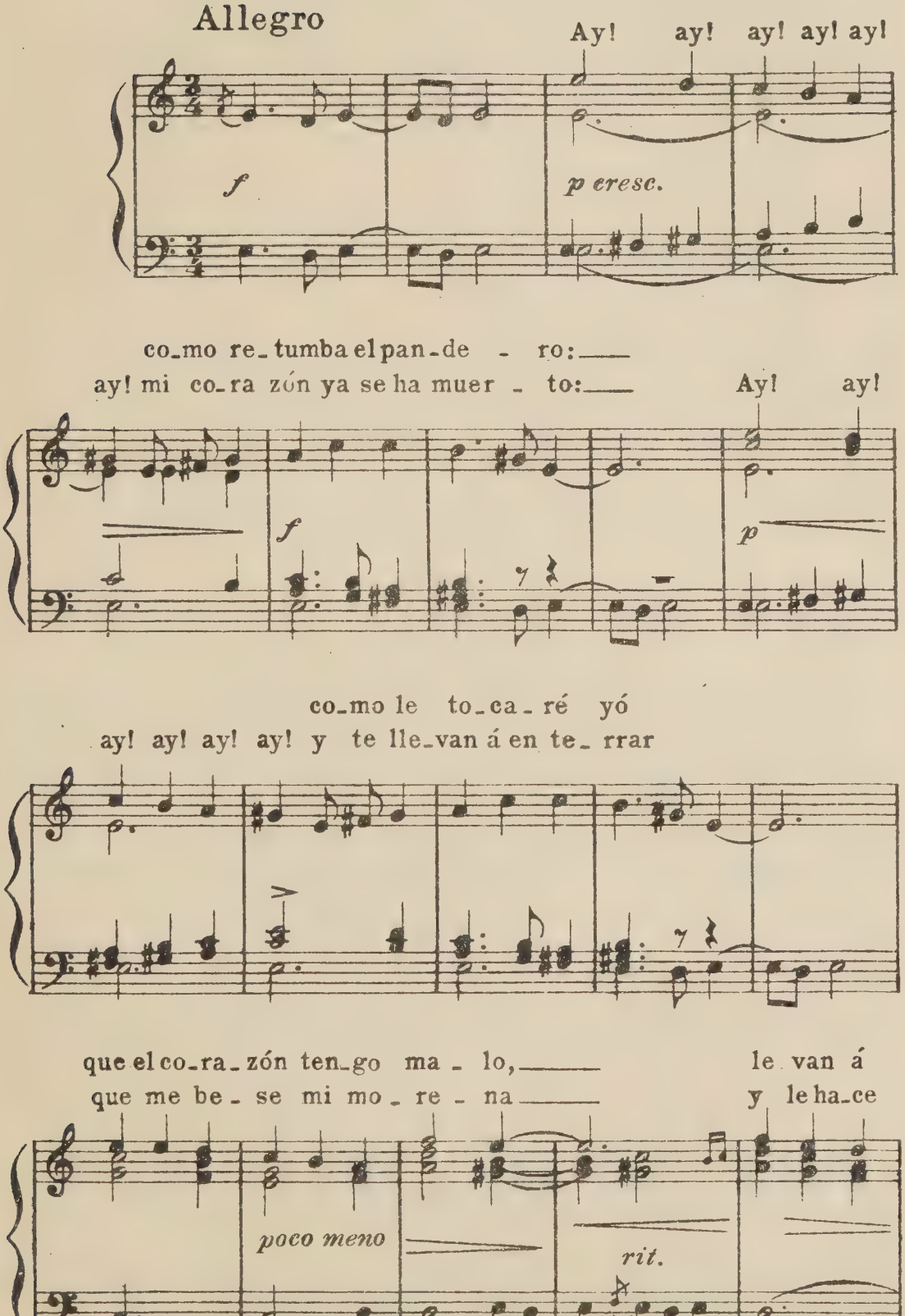
302)

Copla bailable leonesa

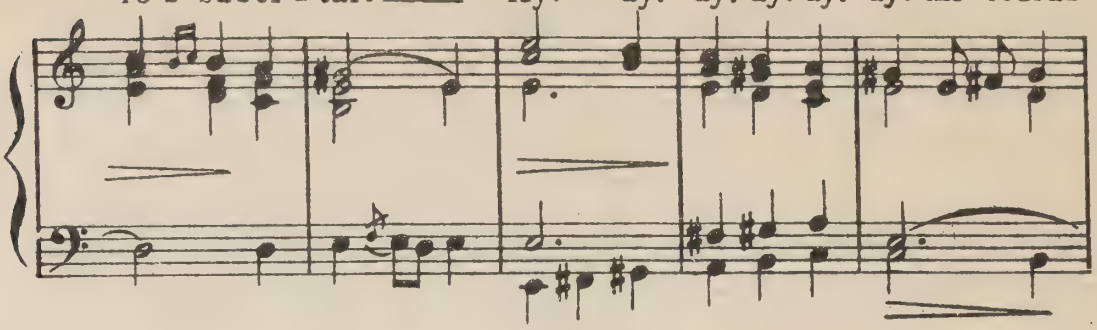
Comunicada por
Don J. Pujol Alonso

Leon

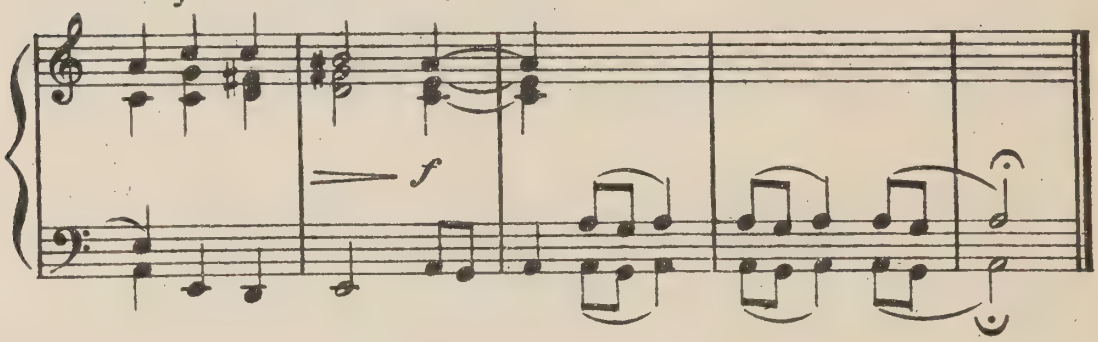
Allegro



po-ner la unción — como re-
re-su-ci-tar. — Ay! ay! ay! ay! ay! ay! mi co-ra-



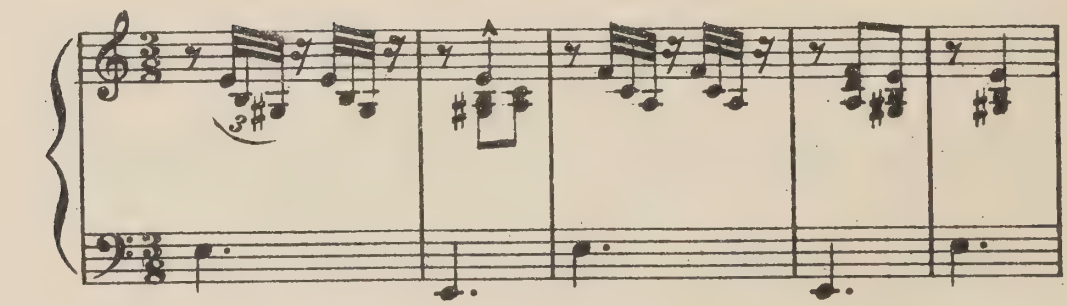
tumba el pan-de-ro. —
zón ya se ha muer-to. —

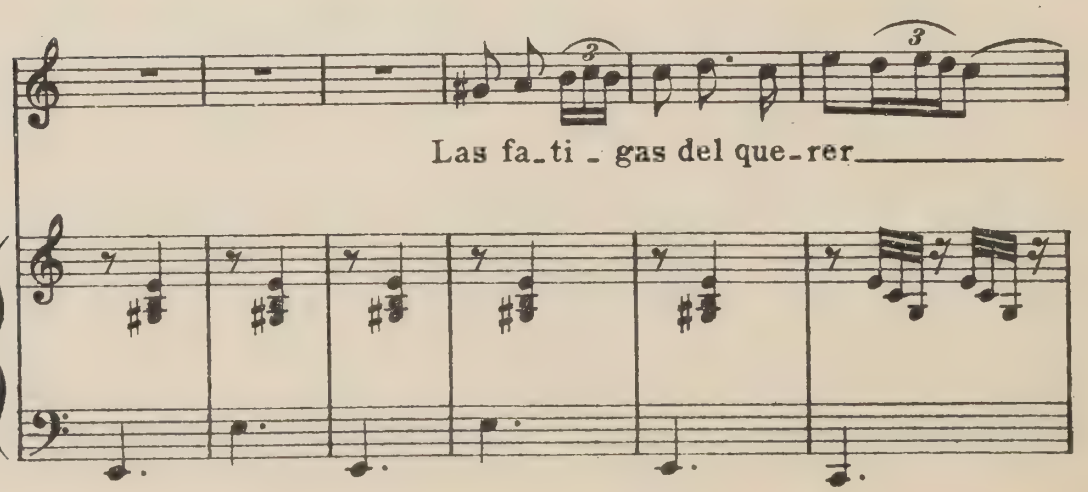


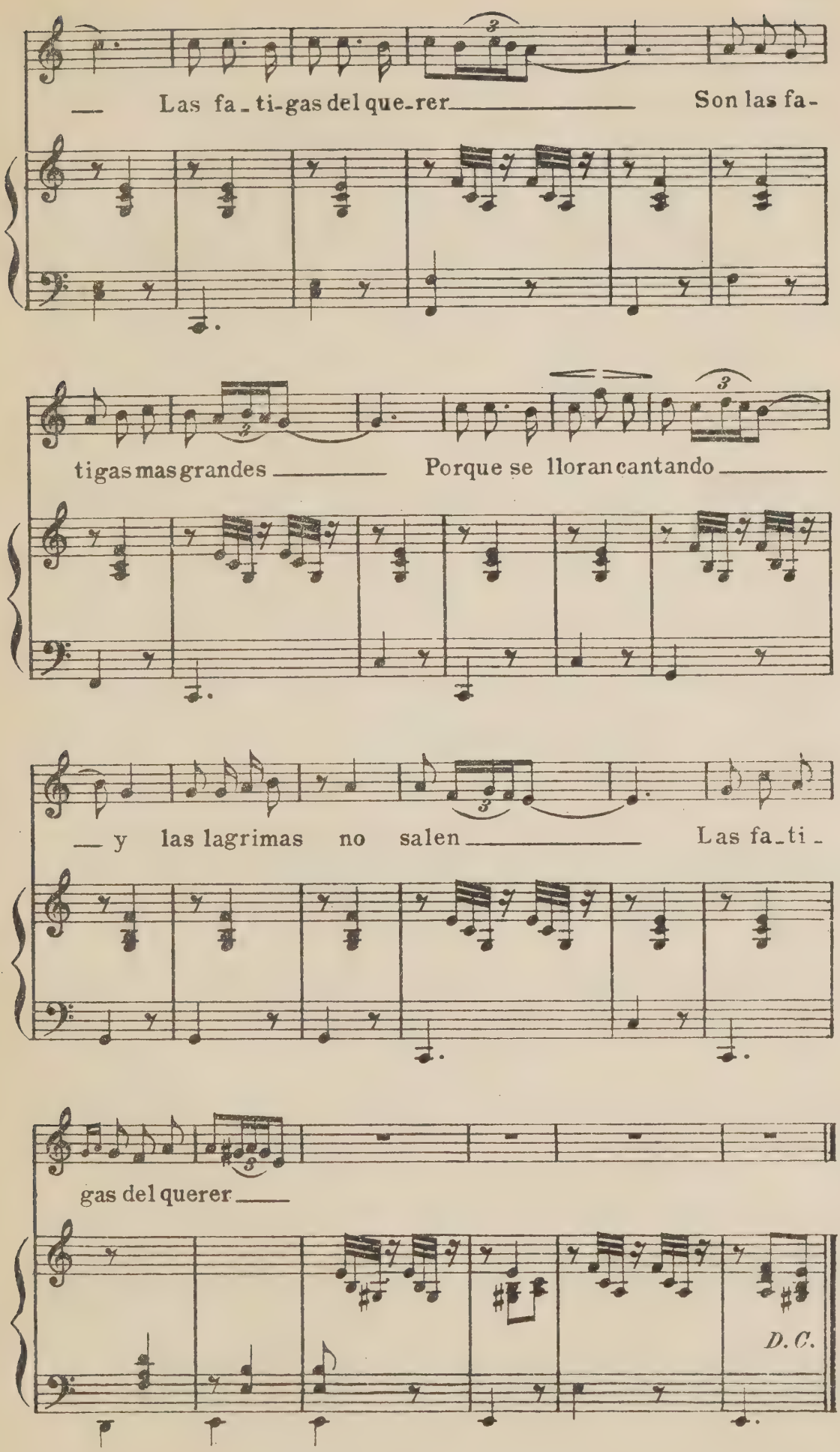
303)

Granadina

Granada

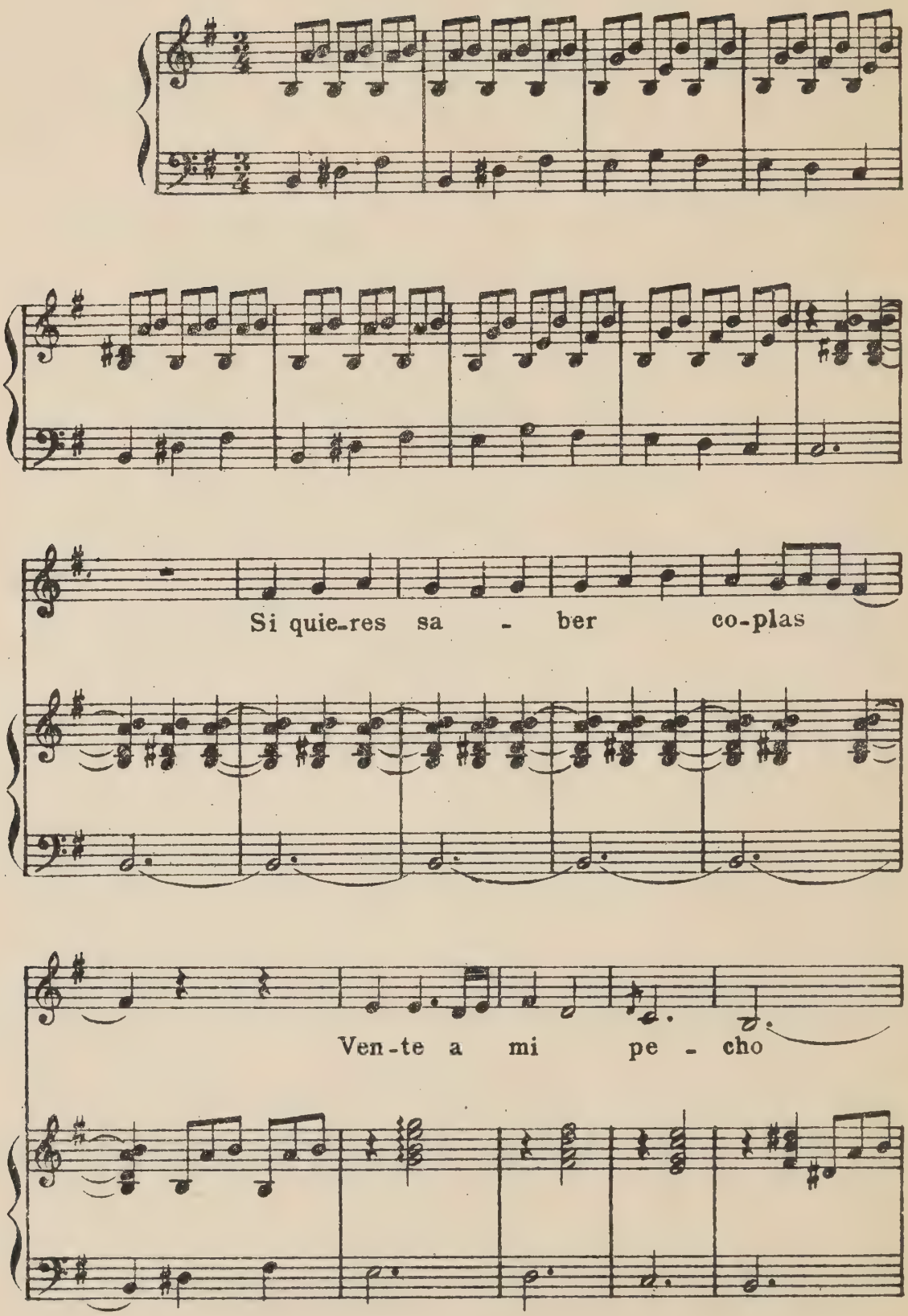


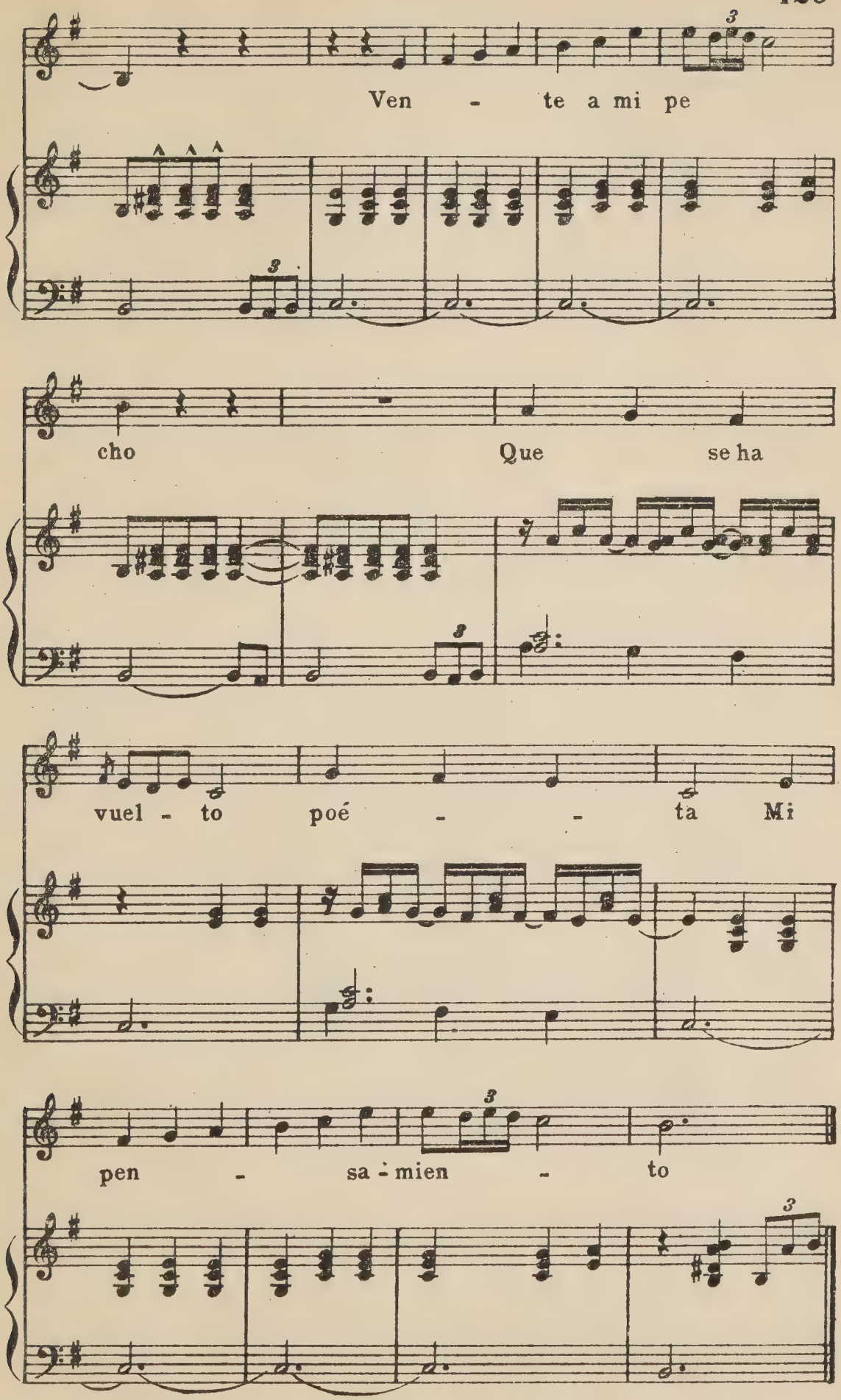



Las fa-ti-gas del que-rer
Son las fa-
tigas mas grandes
Porque se lloran cantando
y las lagrimas no salen
Las fa-ti-
gas del querer
D.C.

304)

Granadina



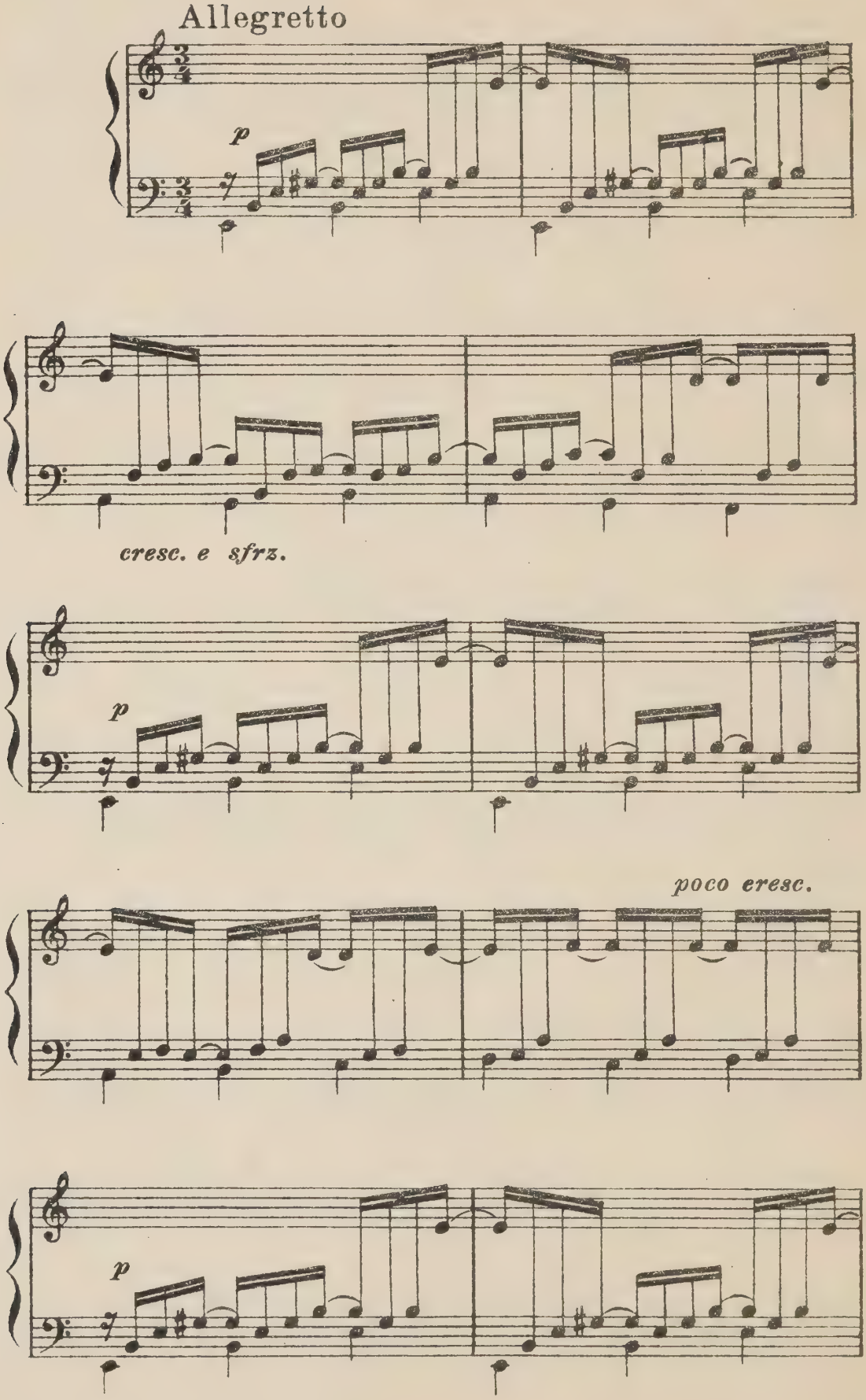

Ven - te a mi pe
cho Que se ha
vuel - to poé - - ta Mi
pen - sa - mien - to

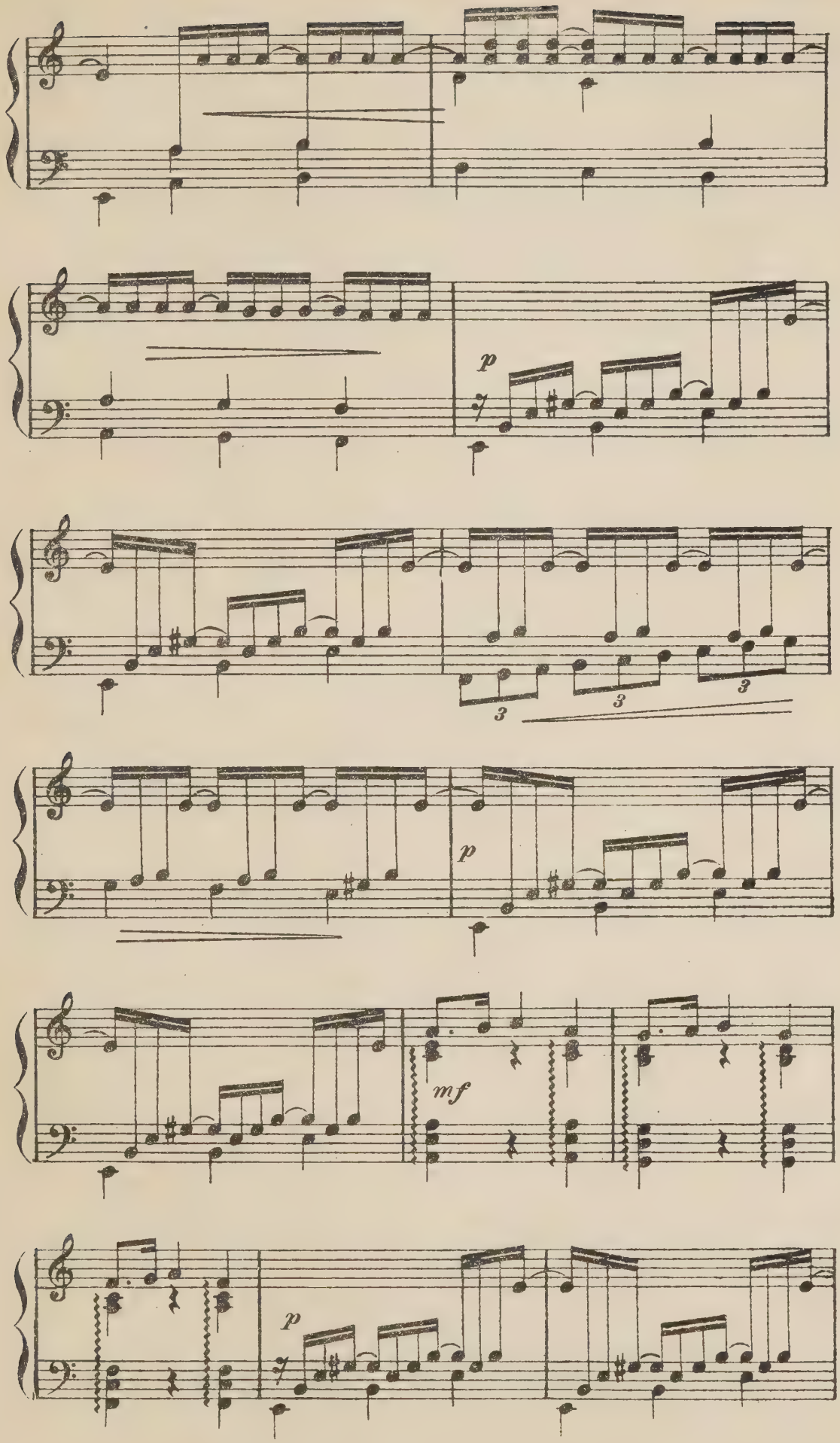
305)

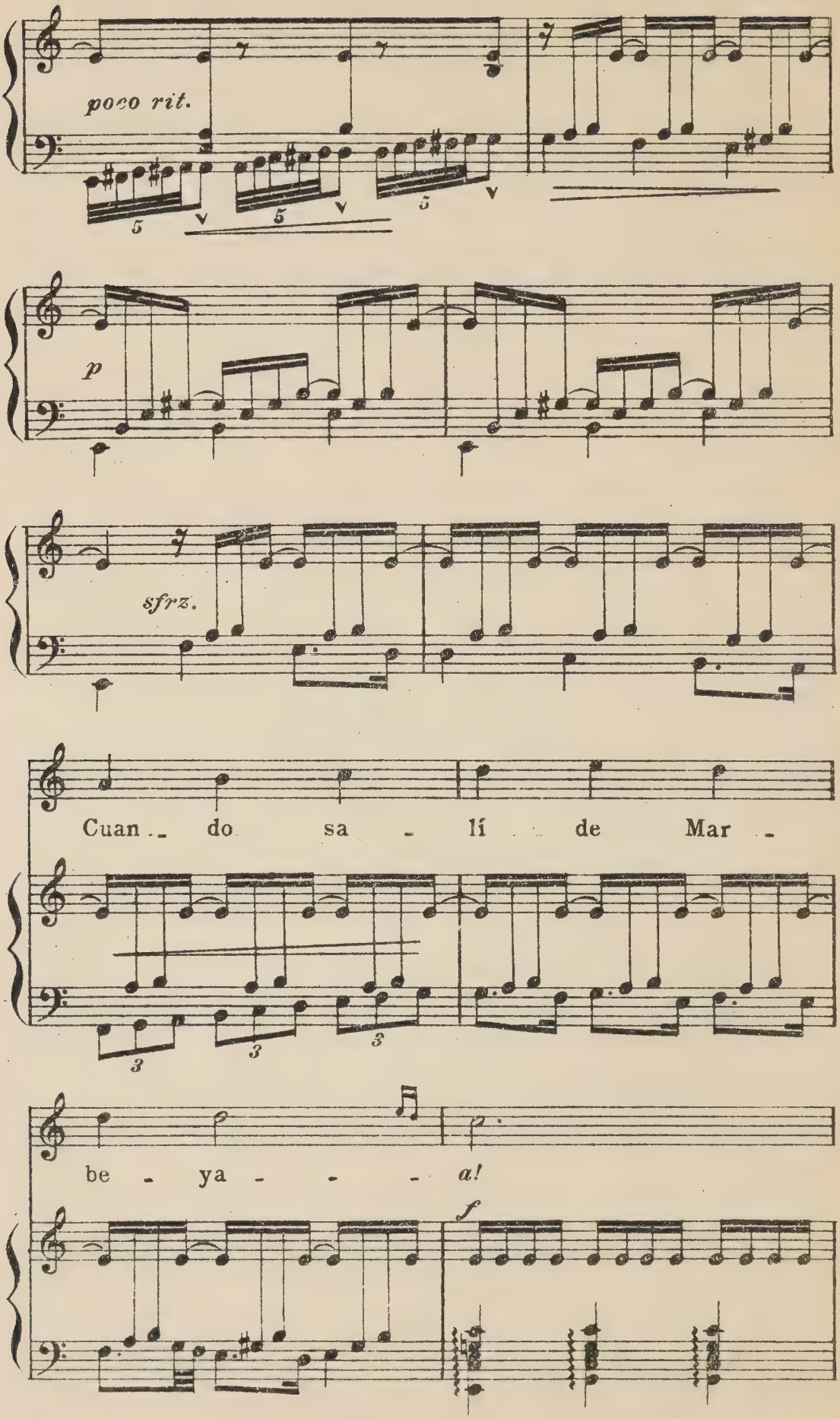
Malagueña

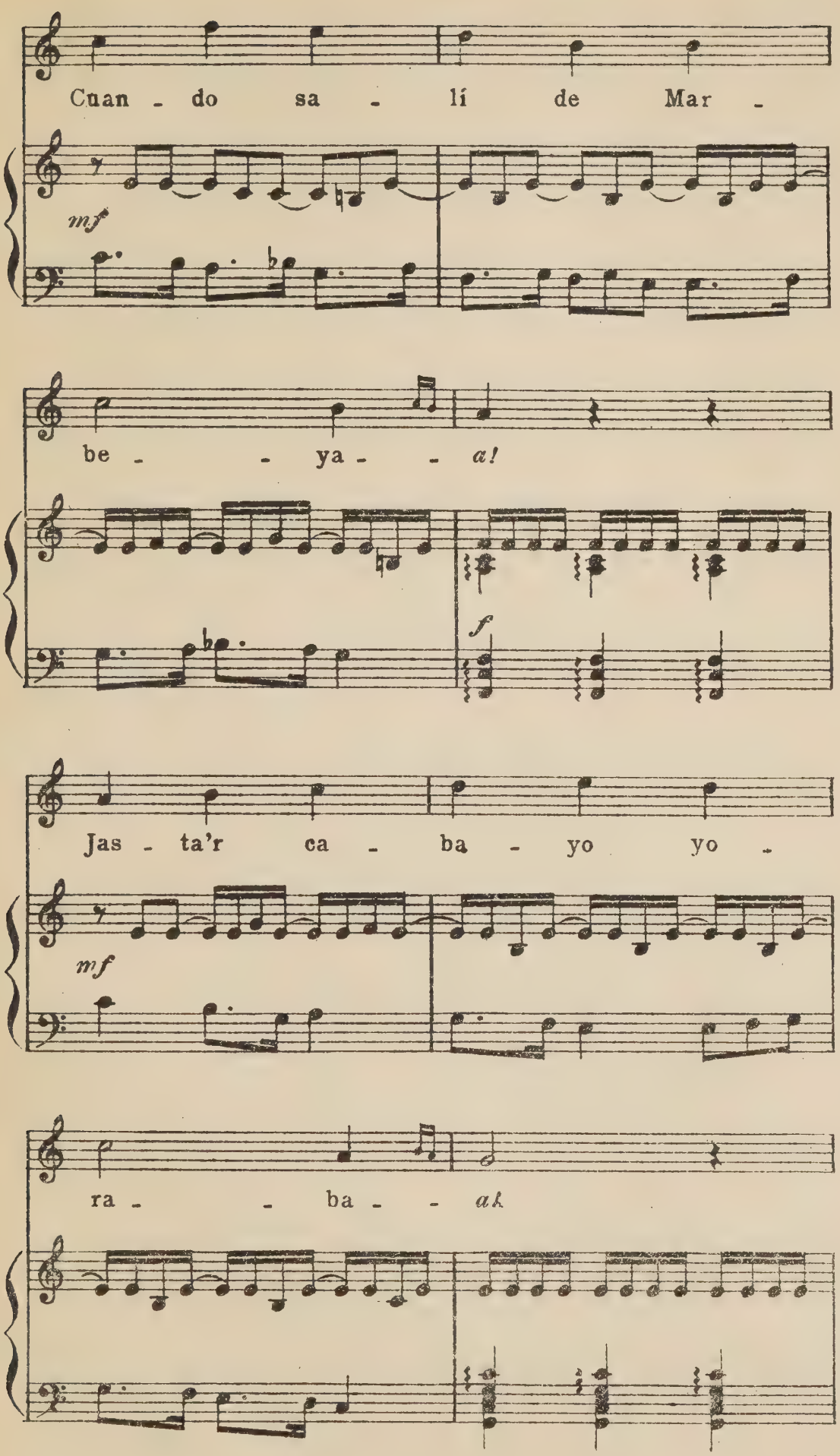
(Andalucia)

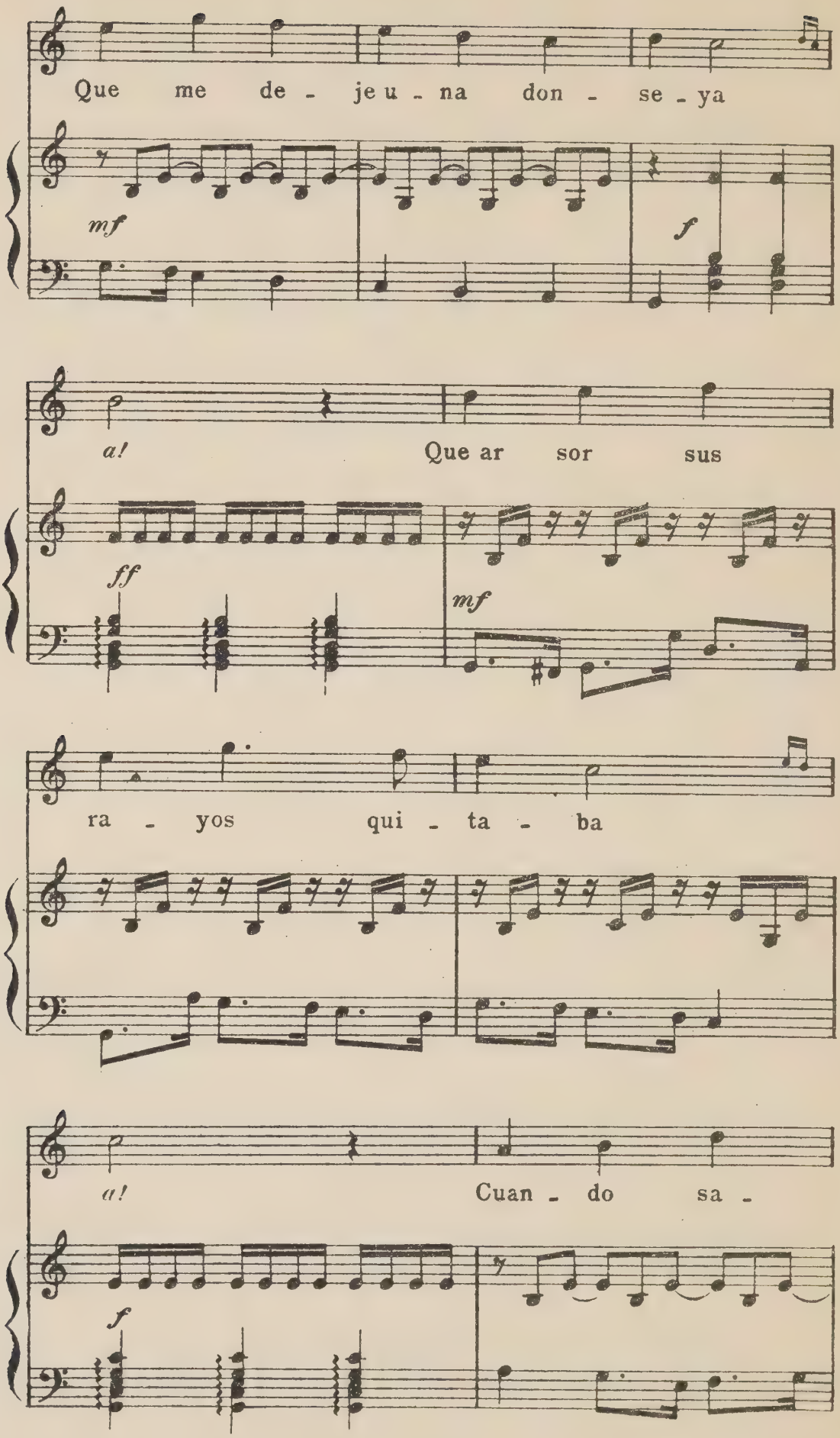
Allegretto

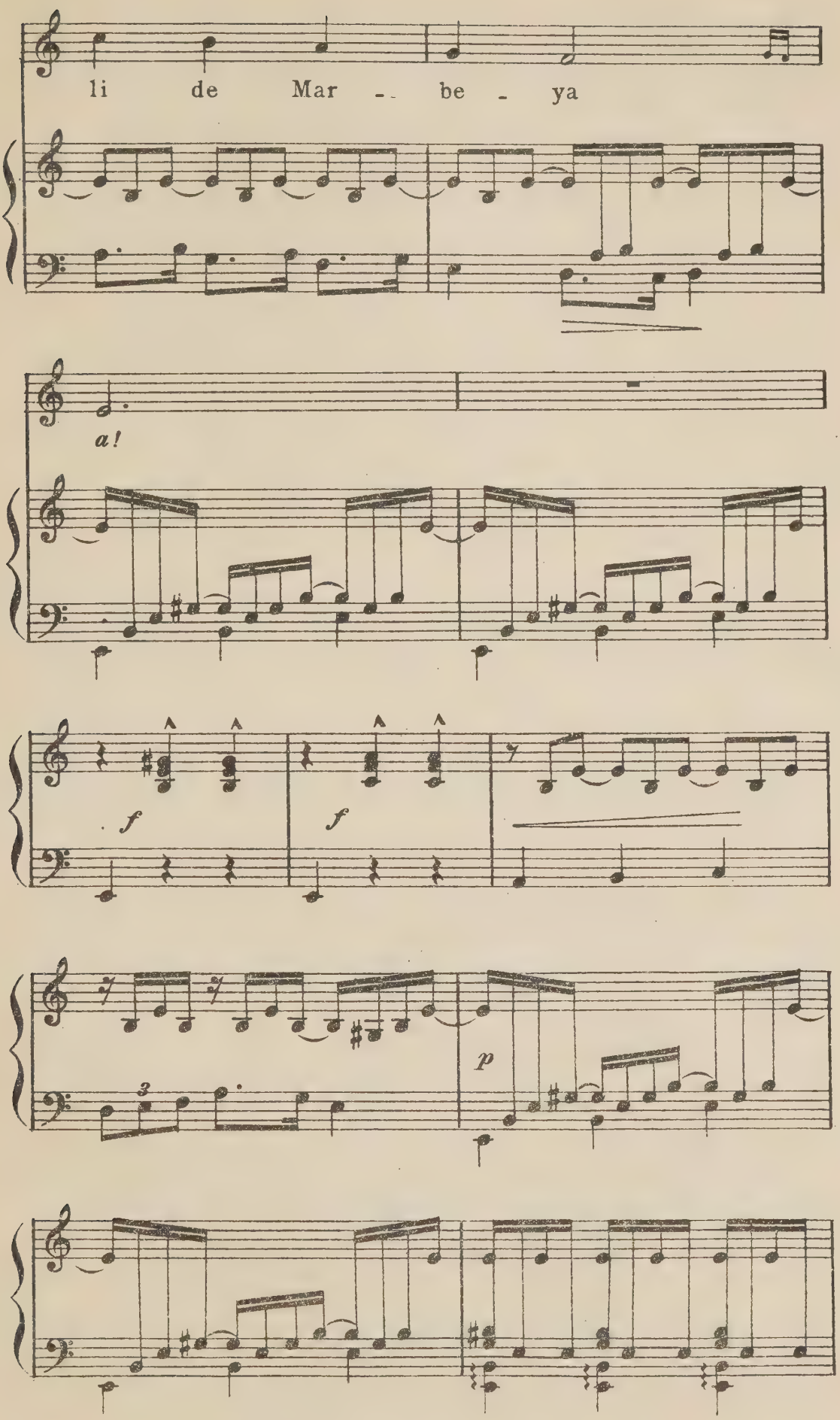


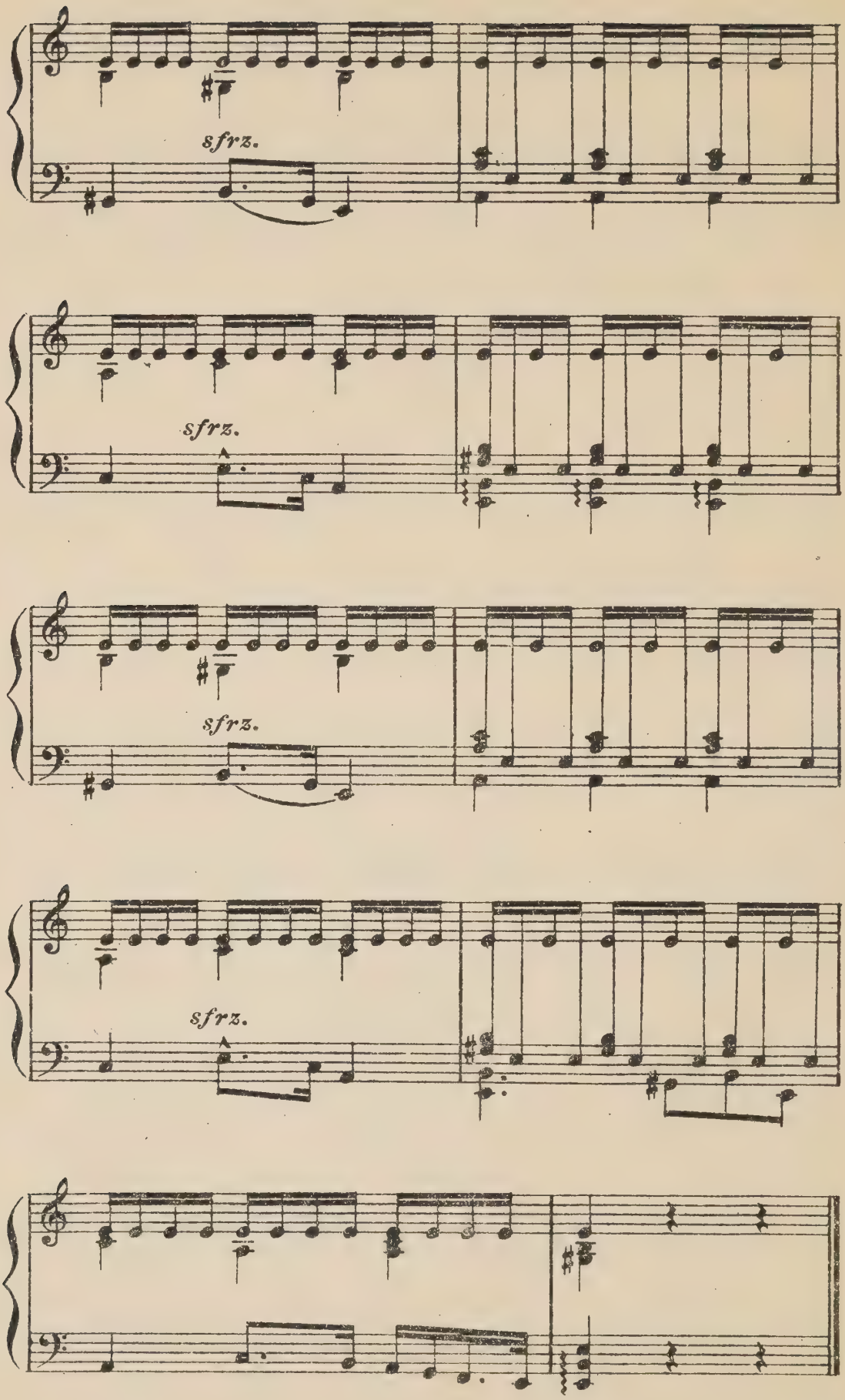

p
3
3
3
3
p
mf
p


poco rit.
p
sfrz.
Cuan - do sa - lí de Mar -
be - ya - - - a!
f


Cuan - do sa - lí de Mar -
mf
be - - ya - - a!
f
Jas - ta'r ca - ba - yo yo -
mf
ra - - ba - - a!


Que me de - je u - na don - se - ya
mf
f
a!
Que ar sor sus
ff
mf
ra - yos qui - ta - ba
a!
Cuan - do sa -
f


li de Mar -- be - ya
a!
f
f
p

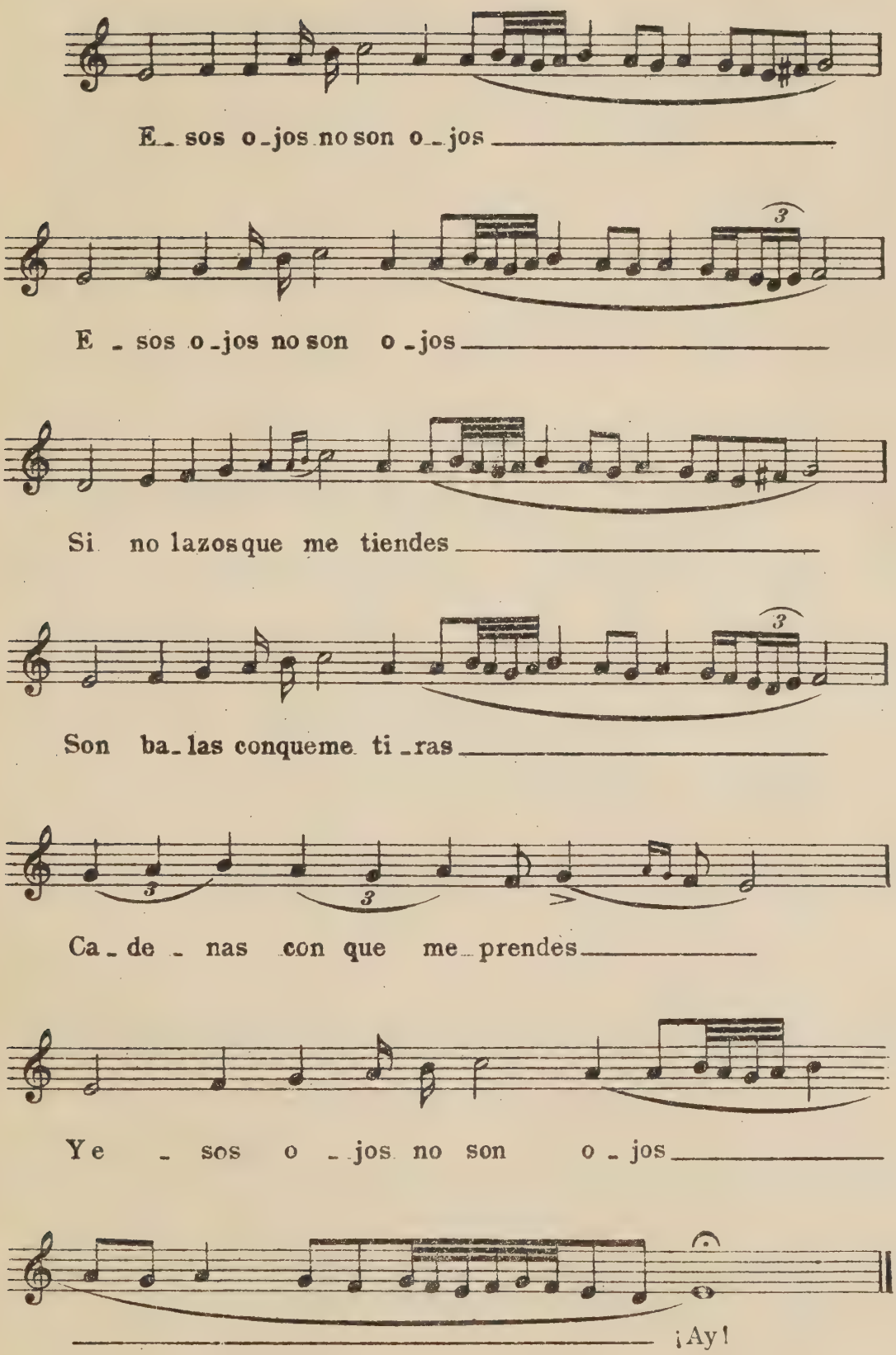

sfrz.
sfrz.
sfrz.
sfrz.

306)

Malagueña

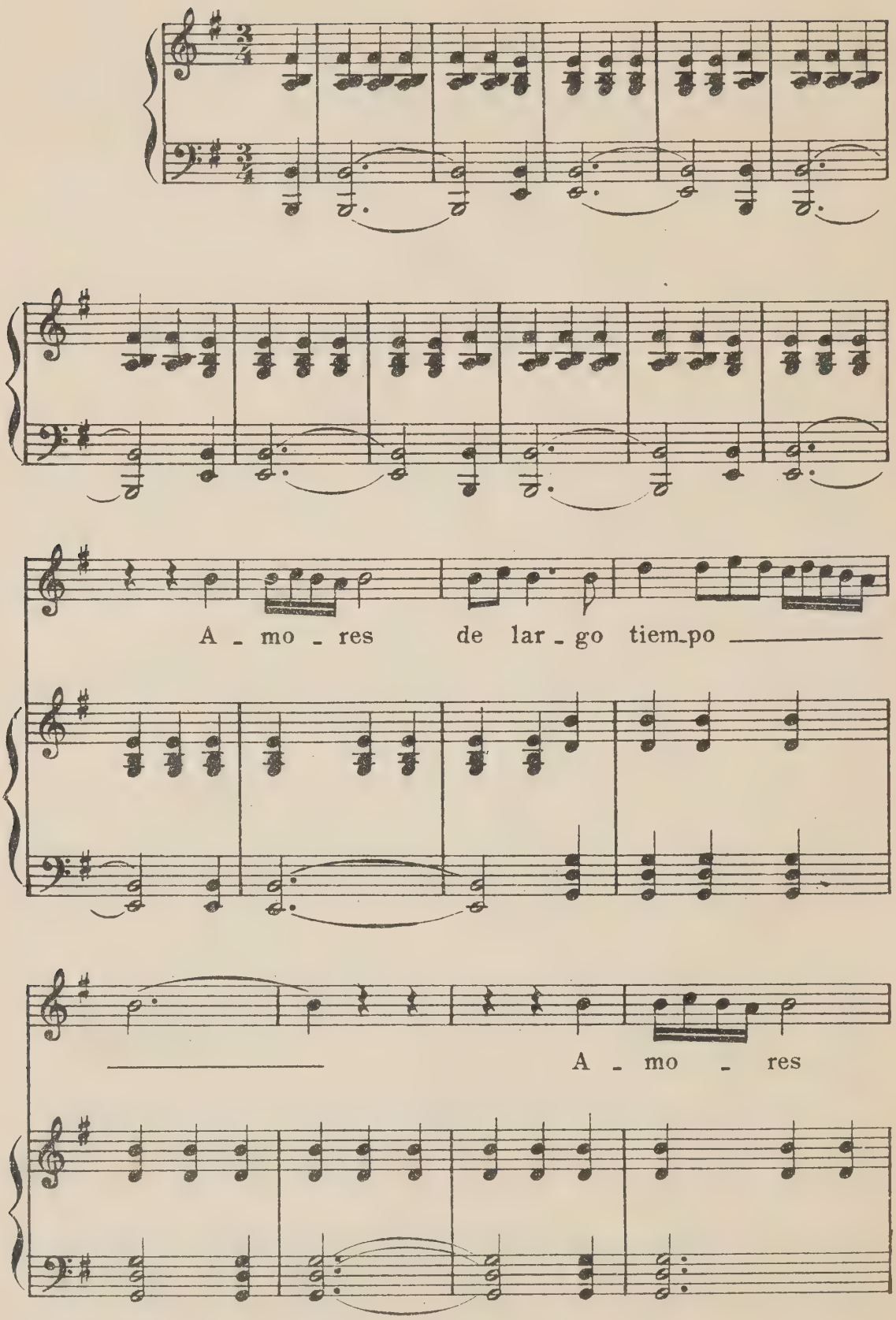
Transcrita del pueblo
por Don José Mª Sbarbi

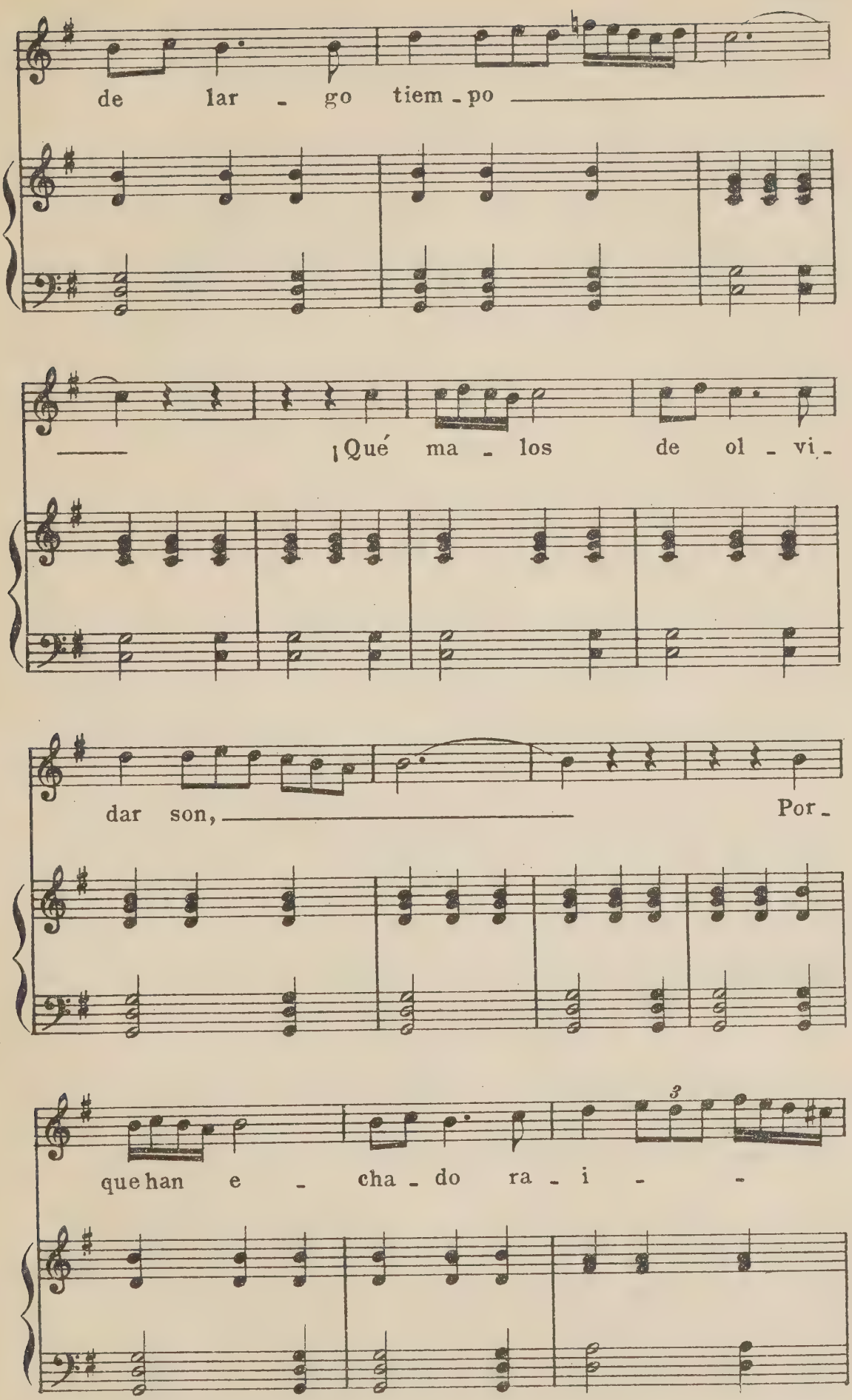
Málaga

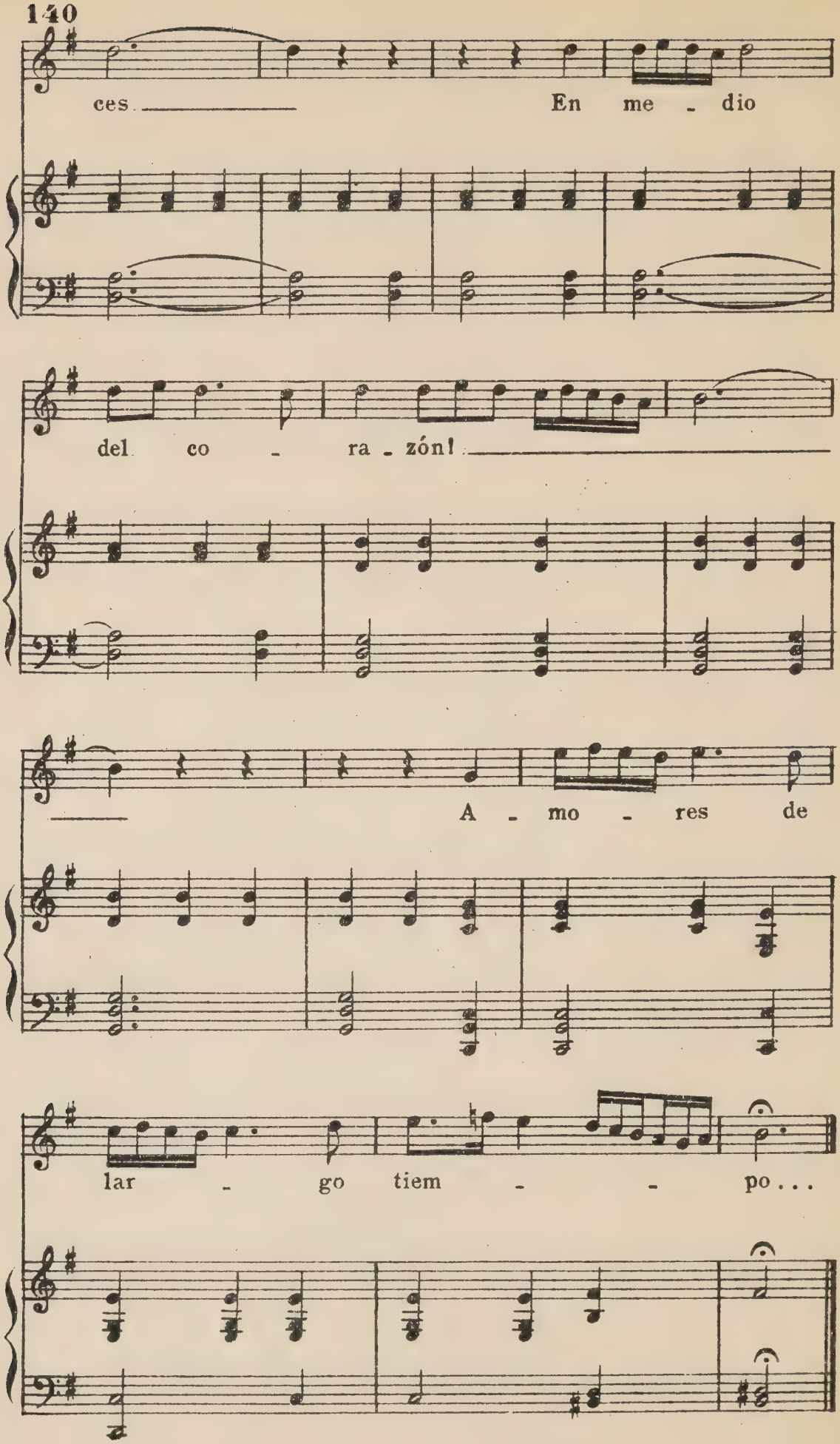


307)

Malagueña

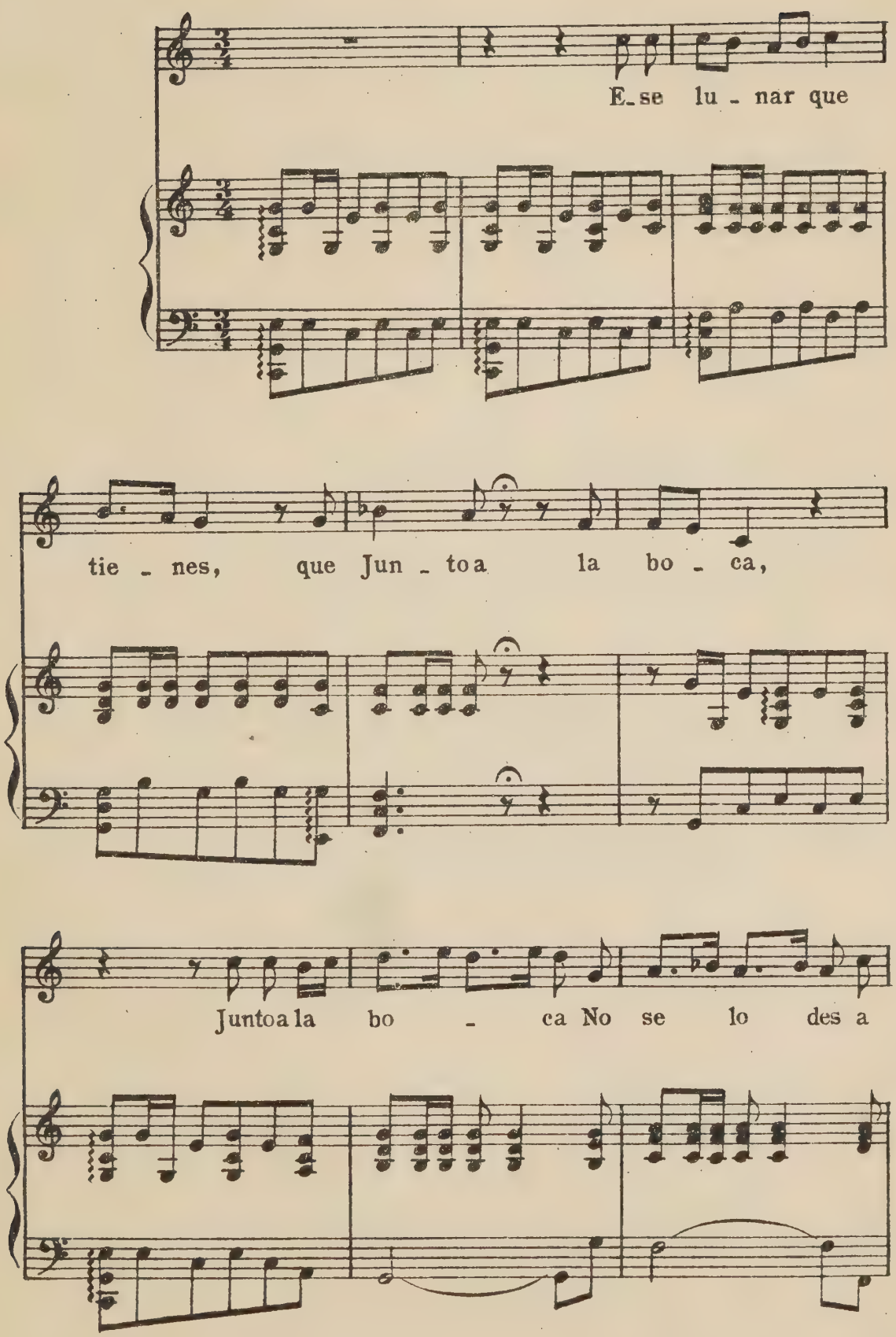


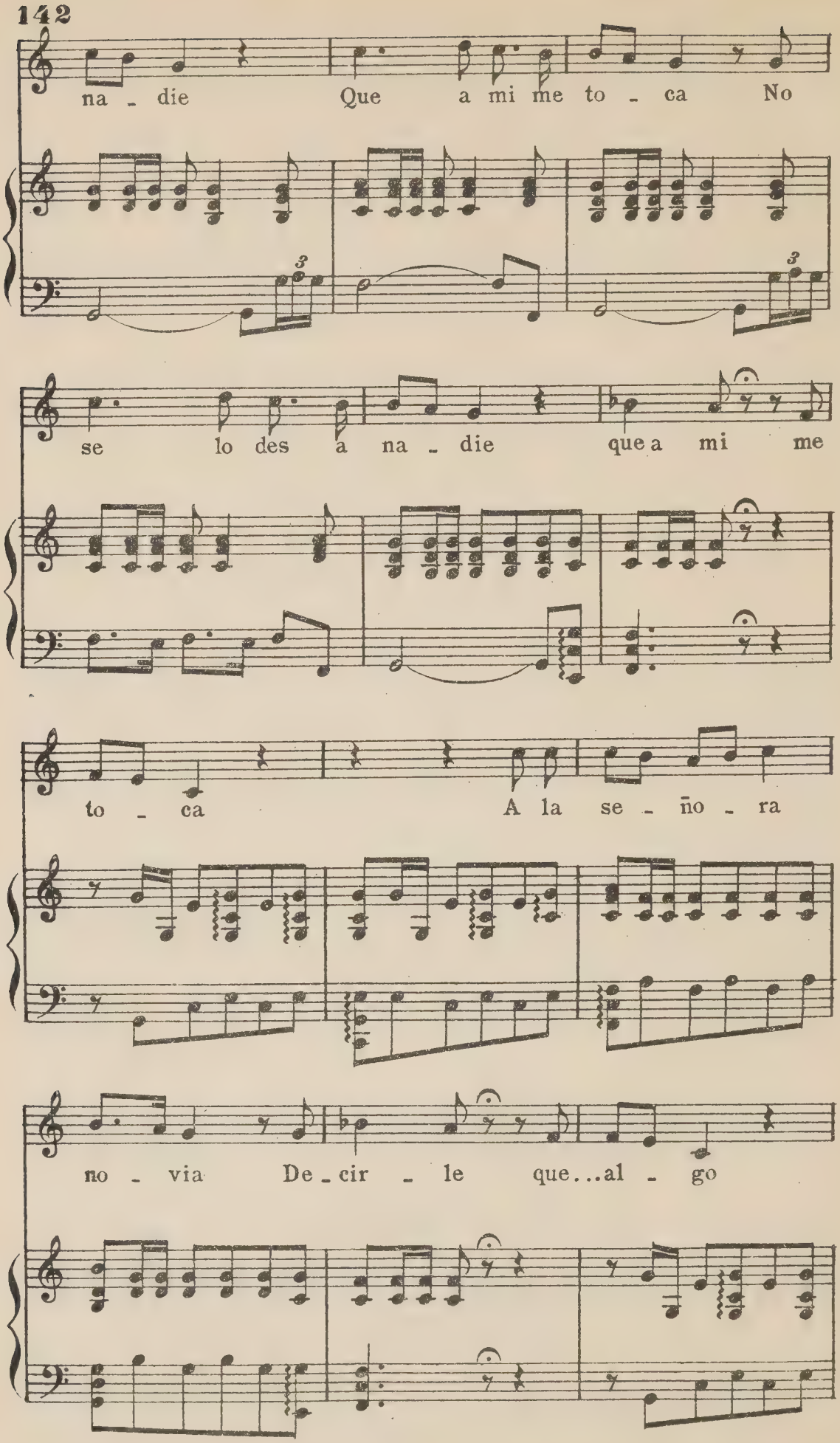

de lar - go tiem - po
¡Qué ma - los de ol - vi -
dar son,
Por -
que han e - cha - do ra - i -
3

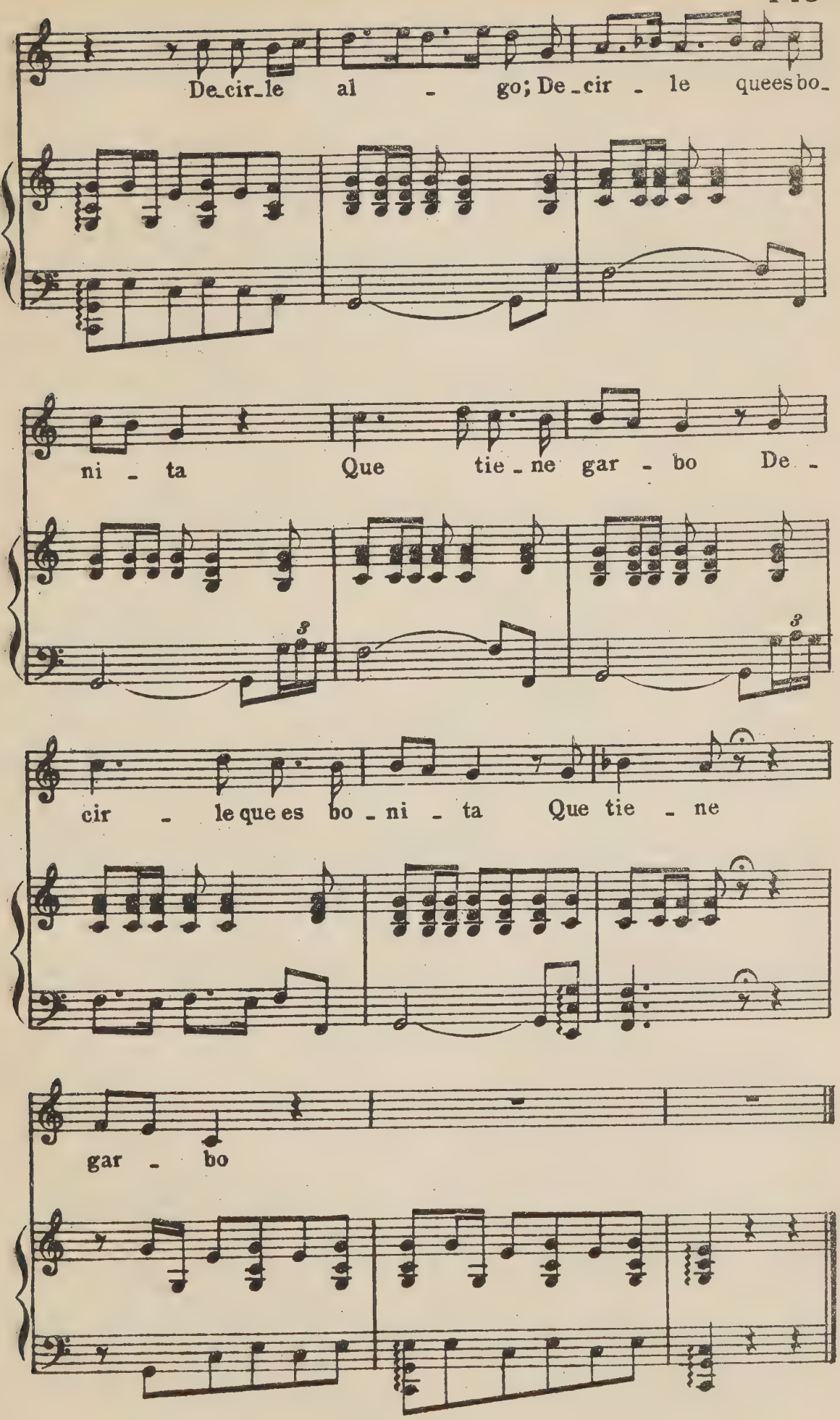

ces. En me - dio
del co - ra - zón!
A - mo - res de
lar - go tiem - - po...

308)

Sevillanas

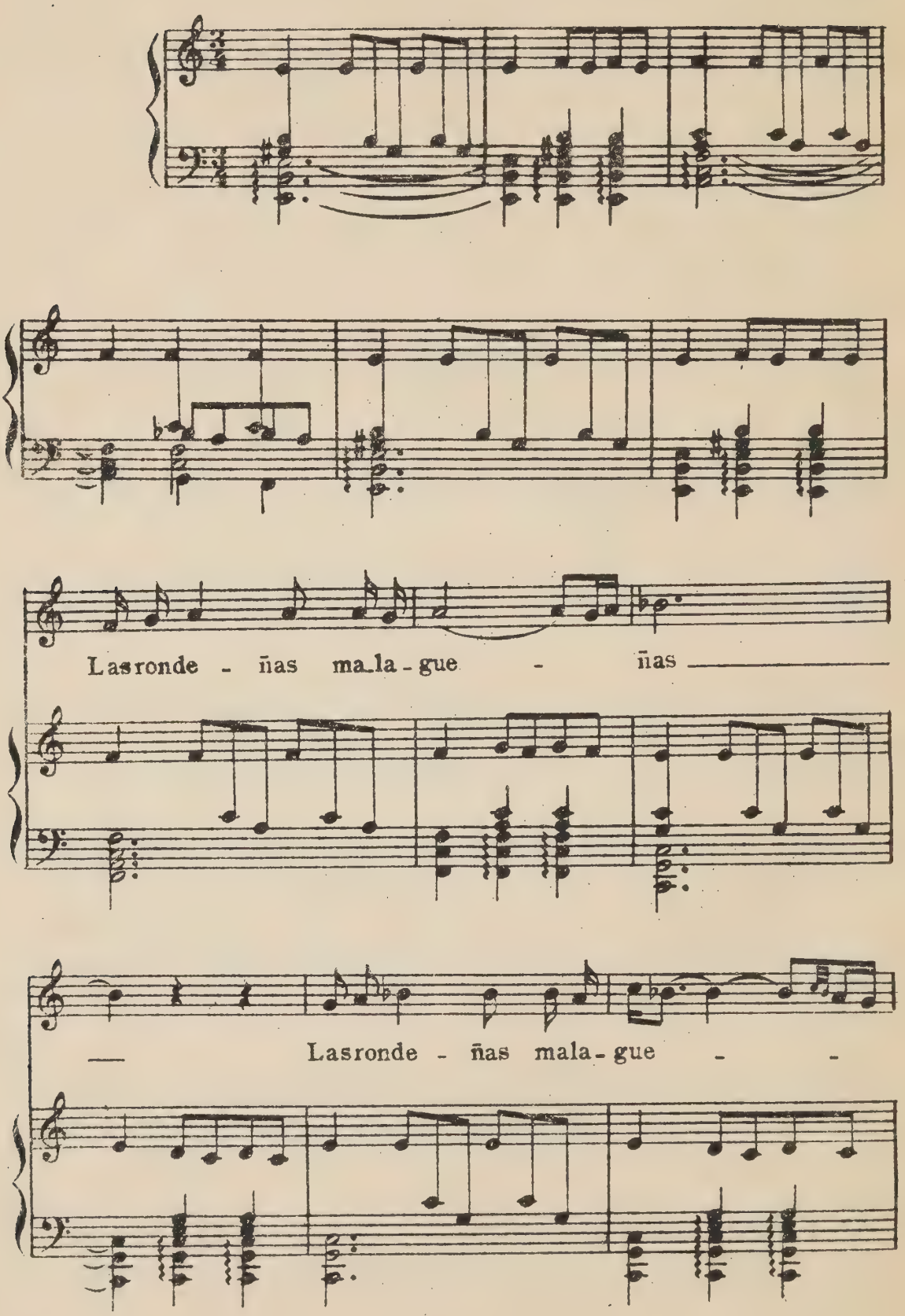


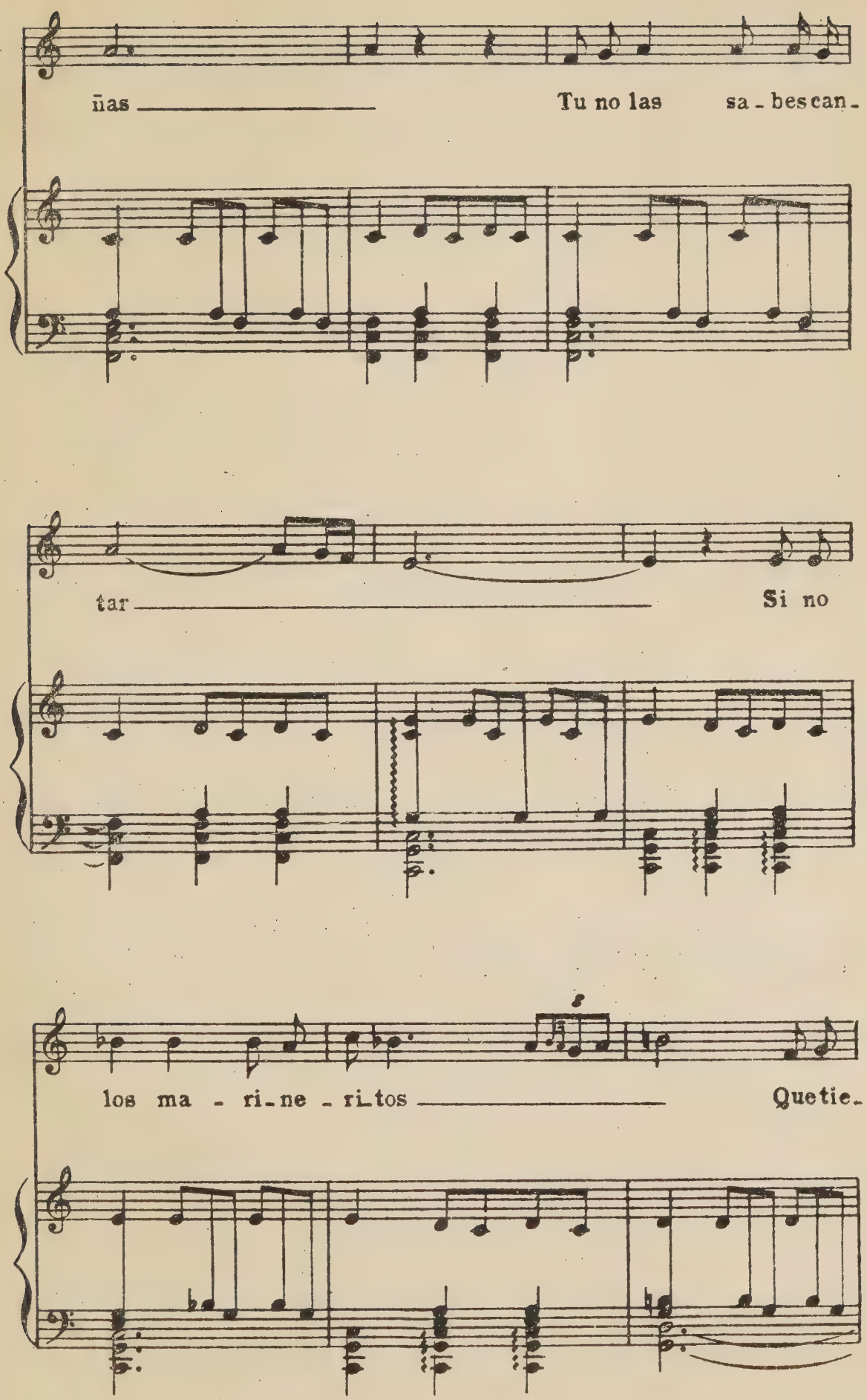

na - die Que a mi me to - ca No
se lo des a na - die que a mi me
to - ca A la se - ño - ra
no - via De - cir - le que...al - go

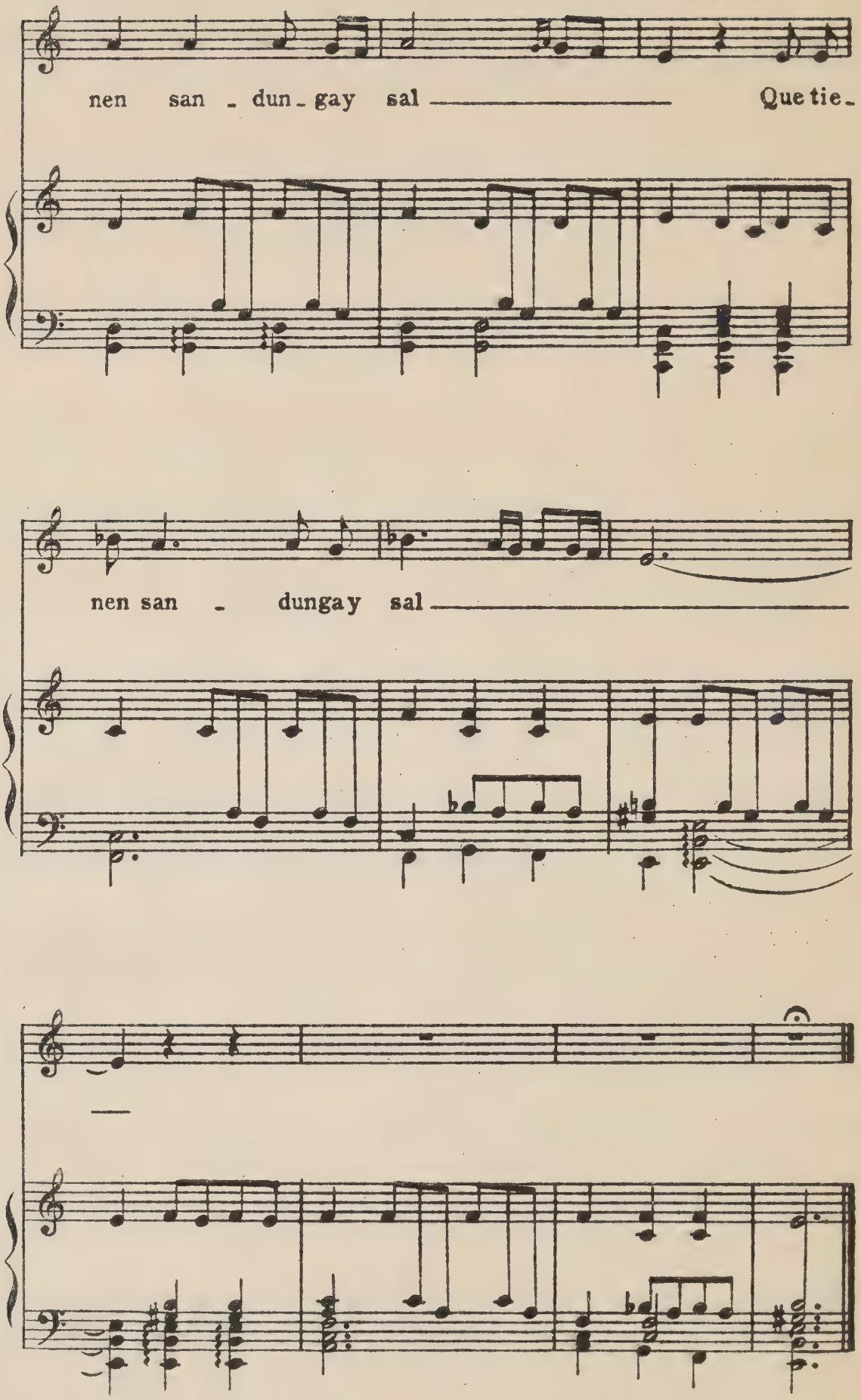

De_cir_le al - go; De_cir - le queesbo_
ni - ta Que tie_ne gar - bo De -
cir - le que es bo_ni - ta Que tie - ne
gar - bo

309)

Rondeña larga




ñas
Tu no las sa - bes can -
tar
Si no
los ma - ri - ne - ri - tos
Quetie -


nen san - dun - gay sal
Que tie -
nen san - dungay sal

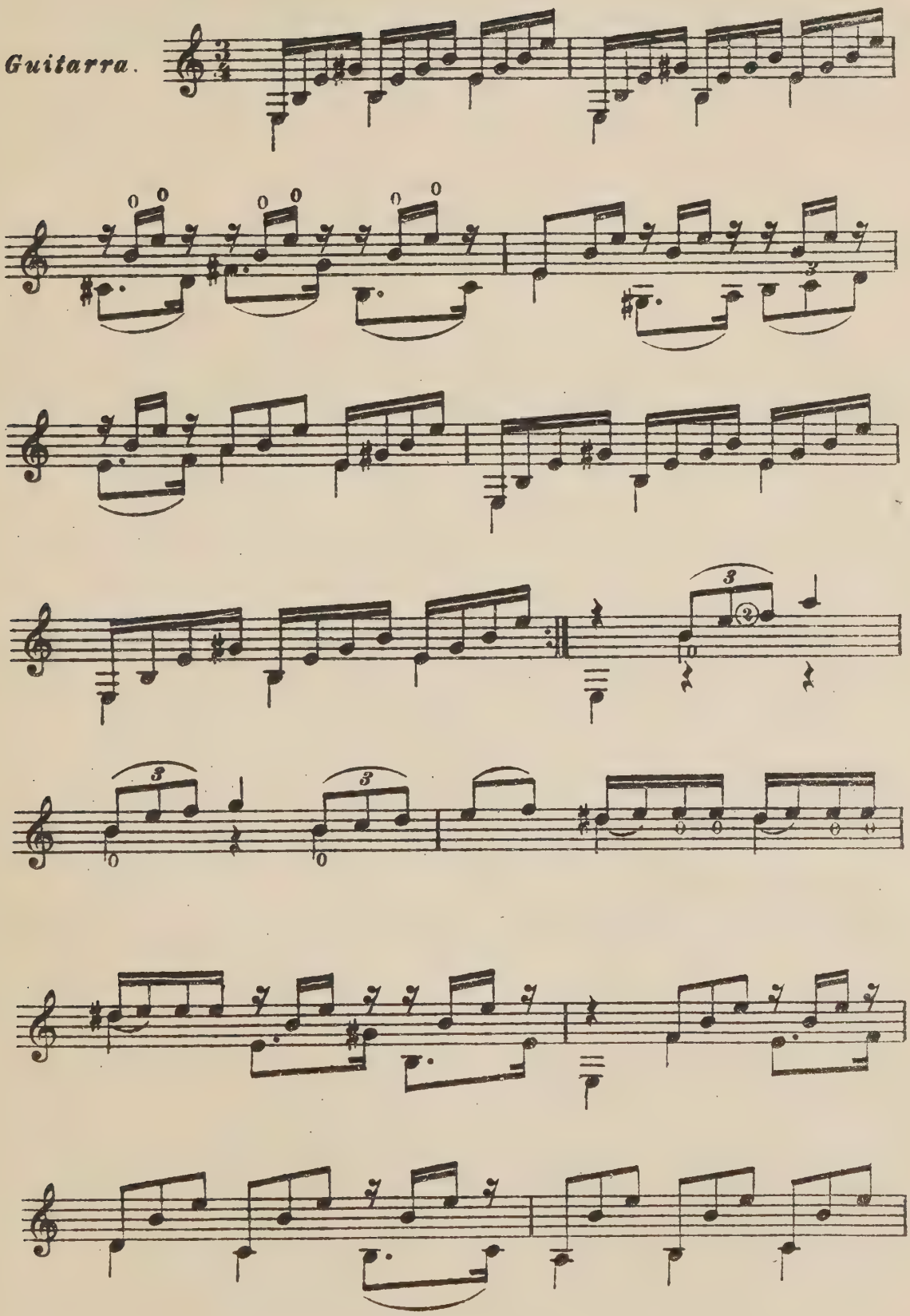
310)

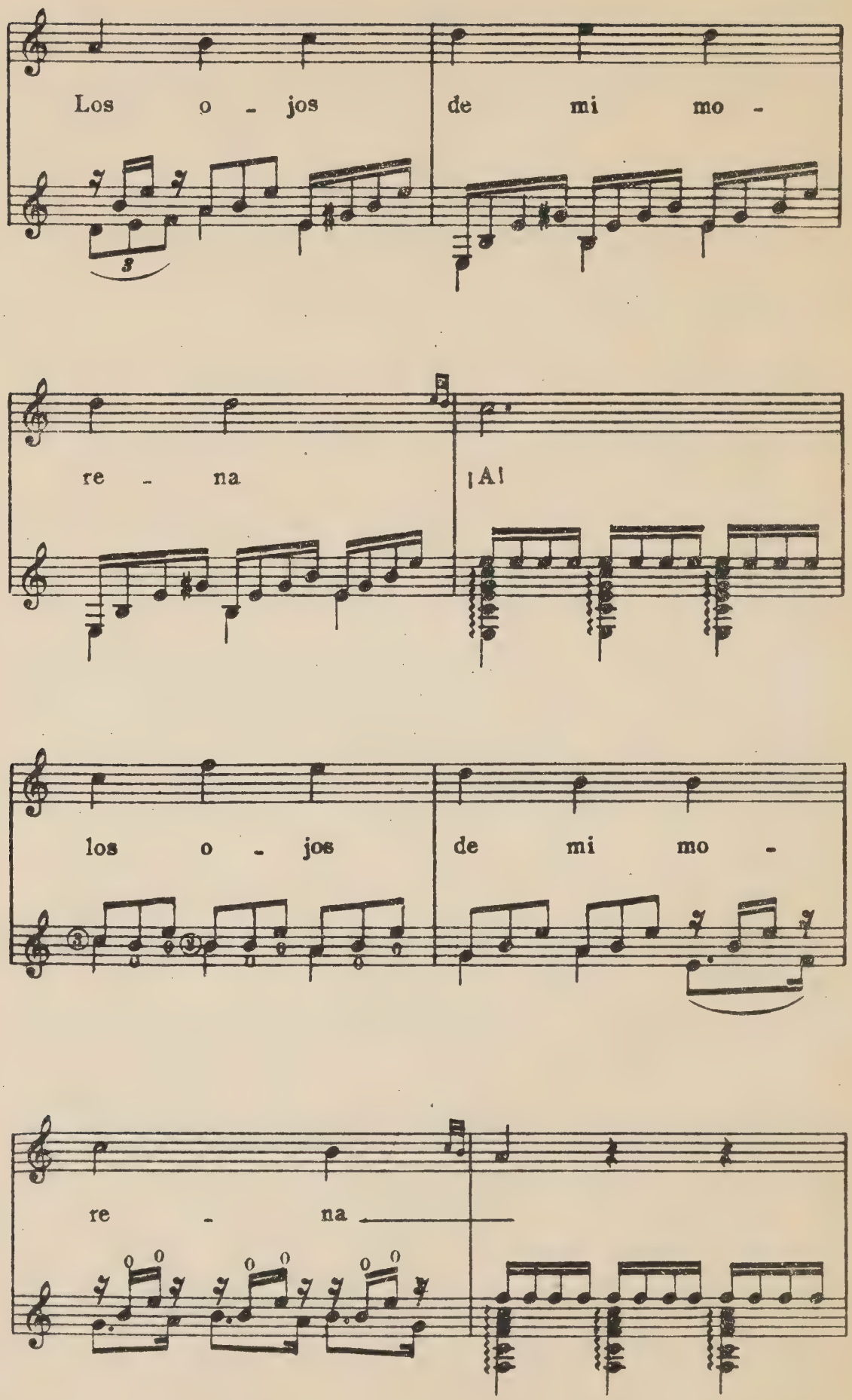
Malagueña

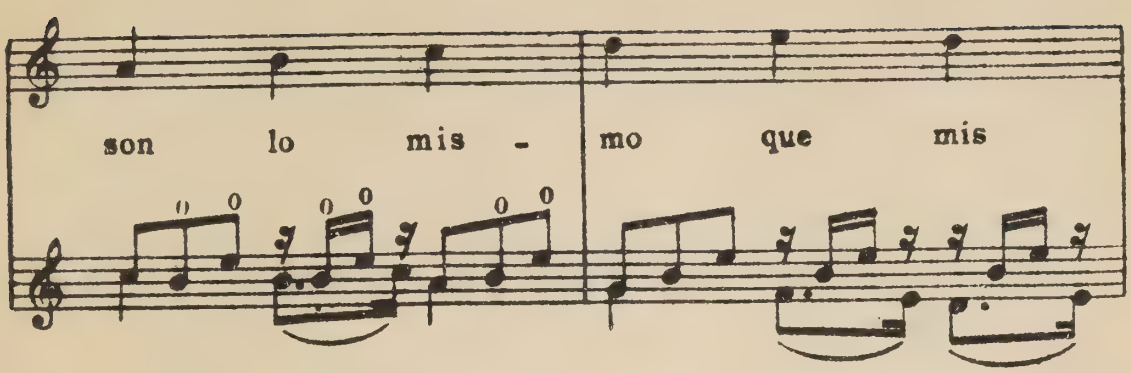
Granada.

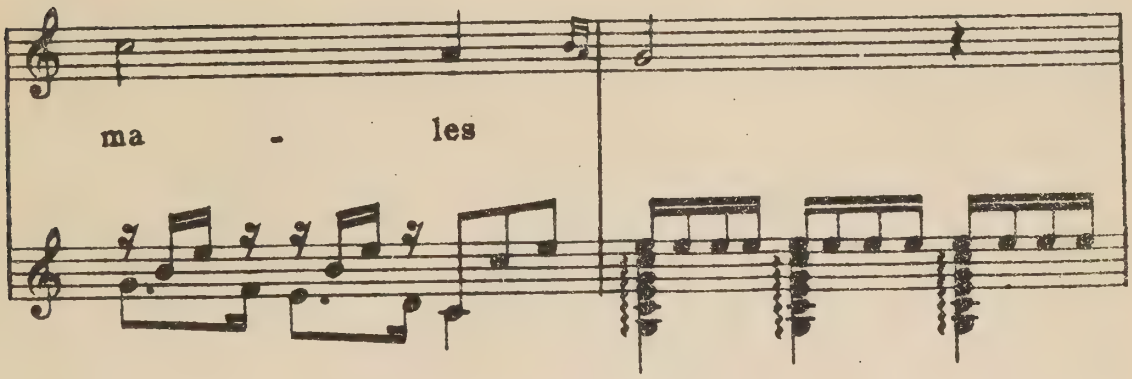
Tañida por
Rodriguez Murciano.

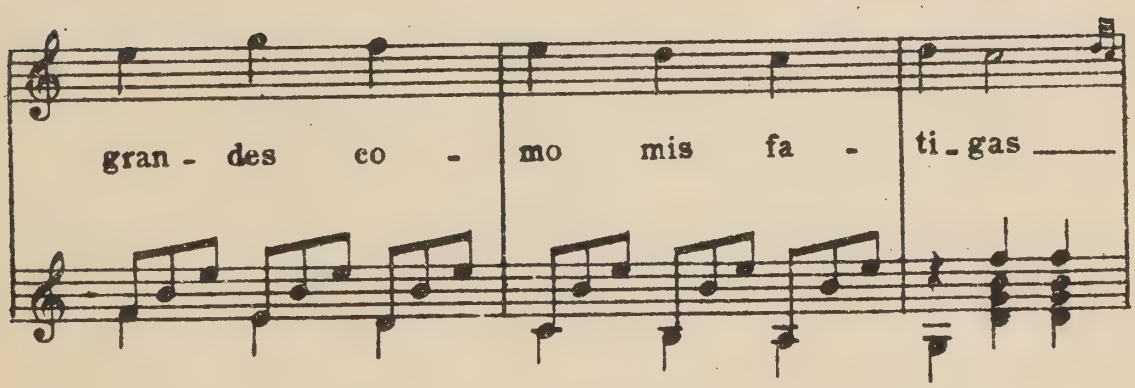
Guitarra.

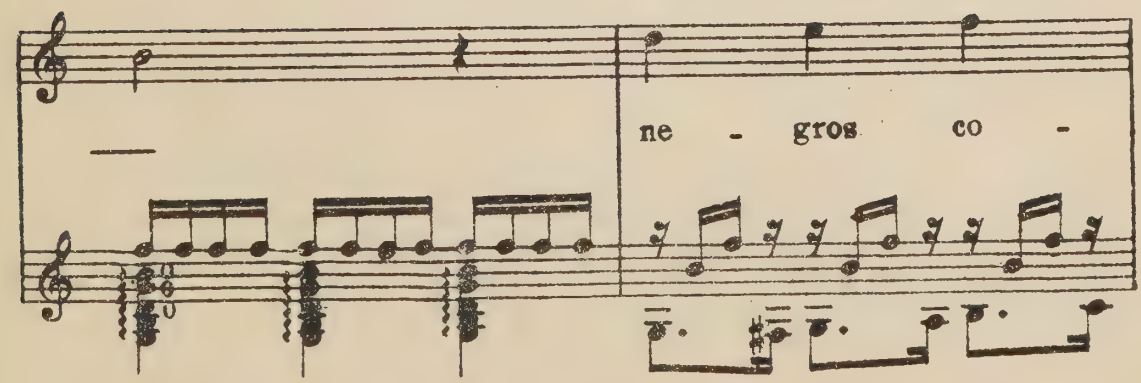


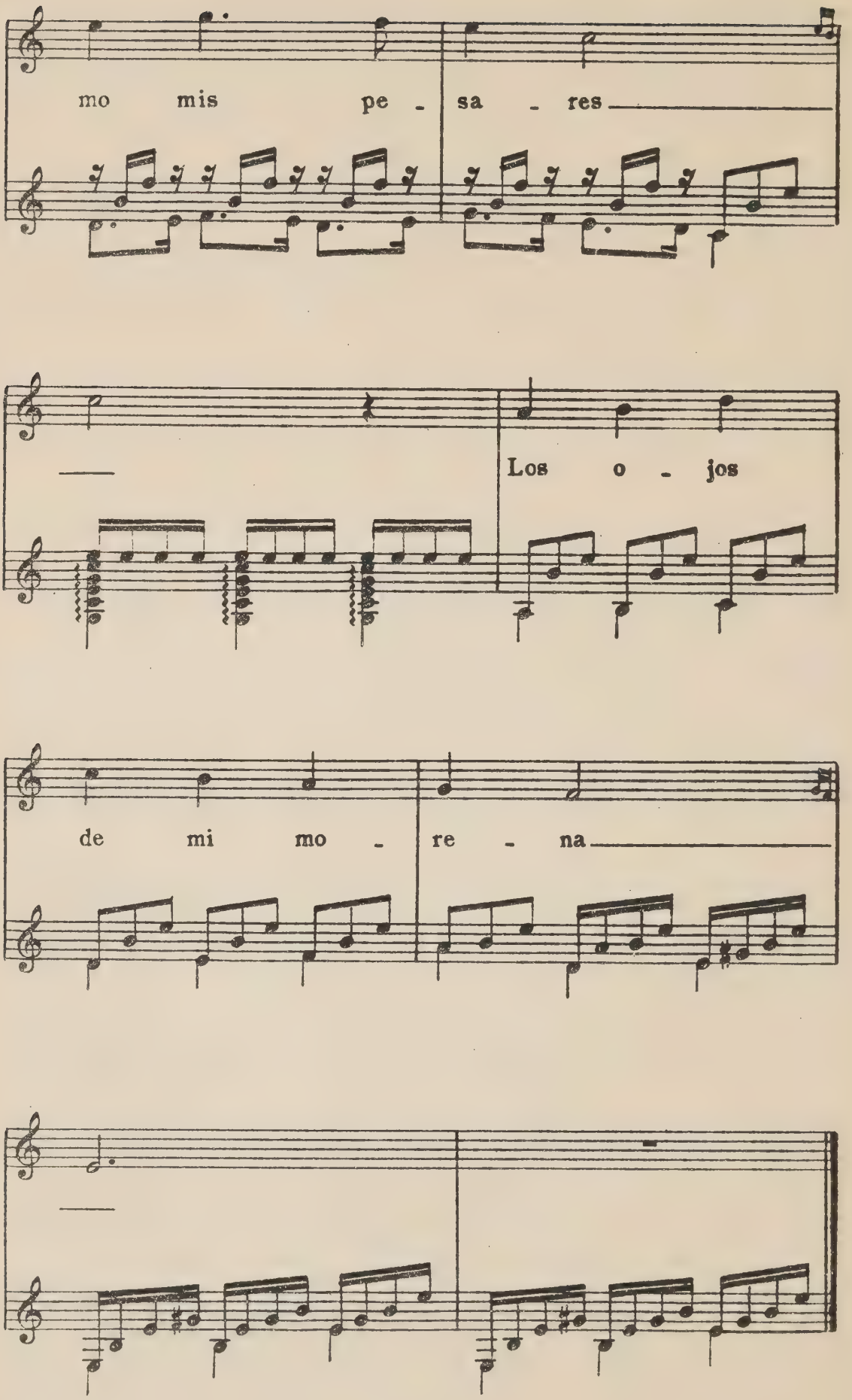

Los o - jos de mi mo -
re - na ¡Al
los o - jos de mi mo -
re - na


son lo mis - mo que mis

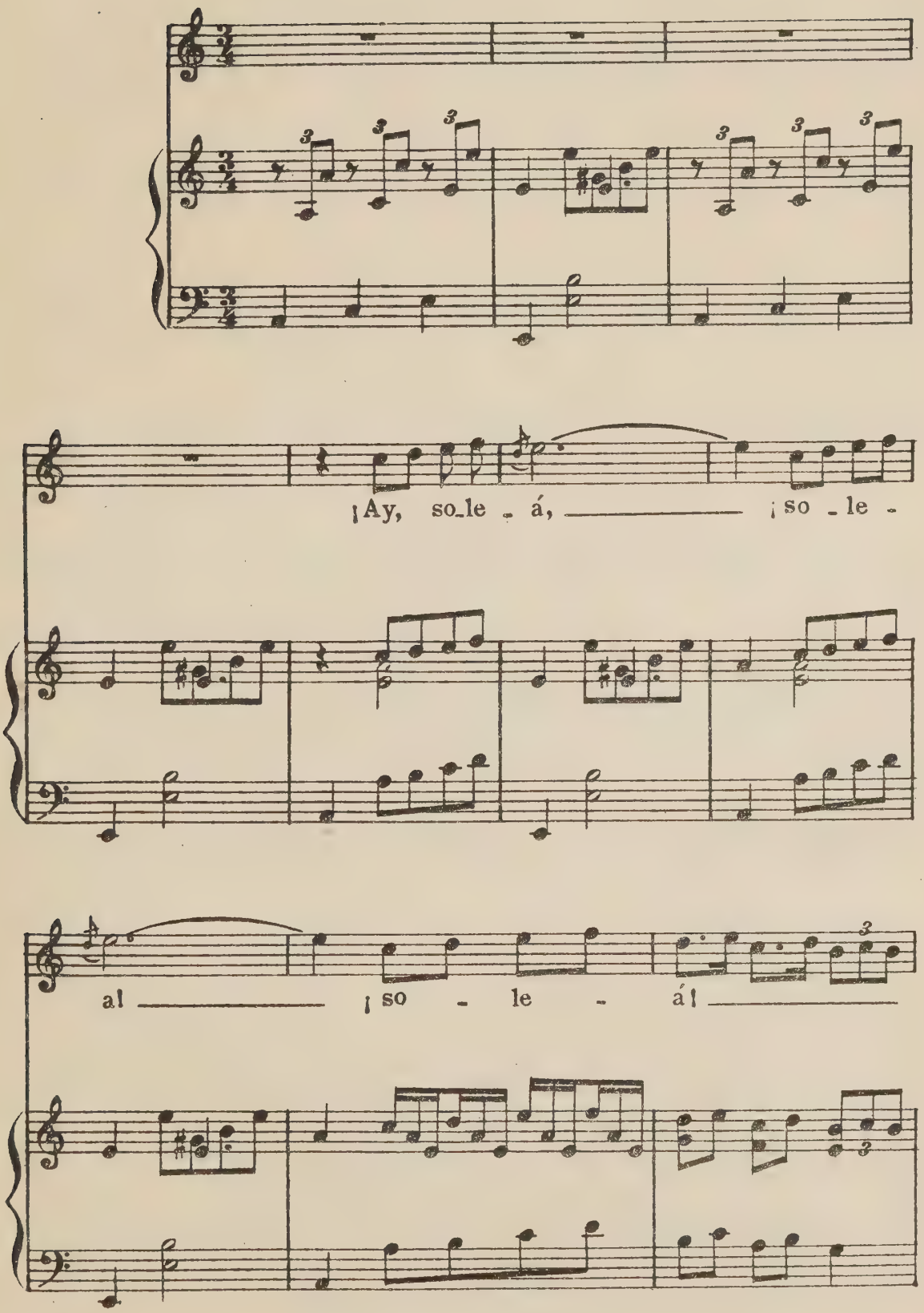

ma - les

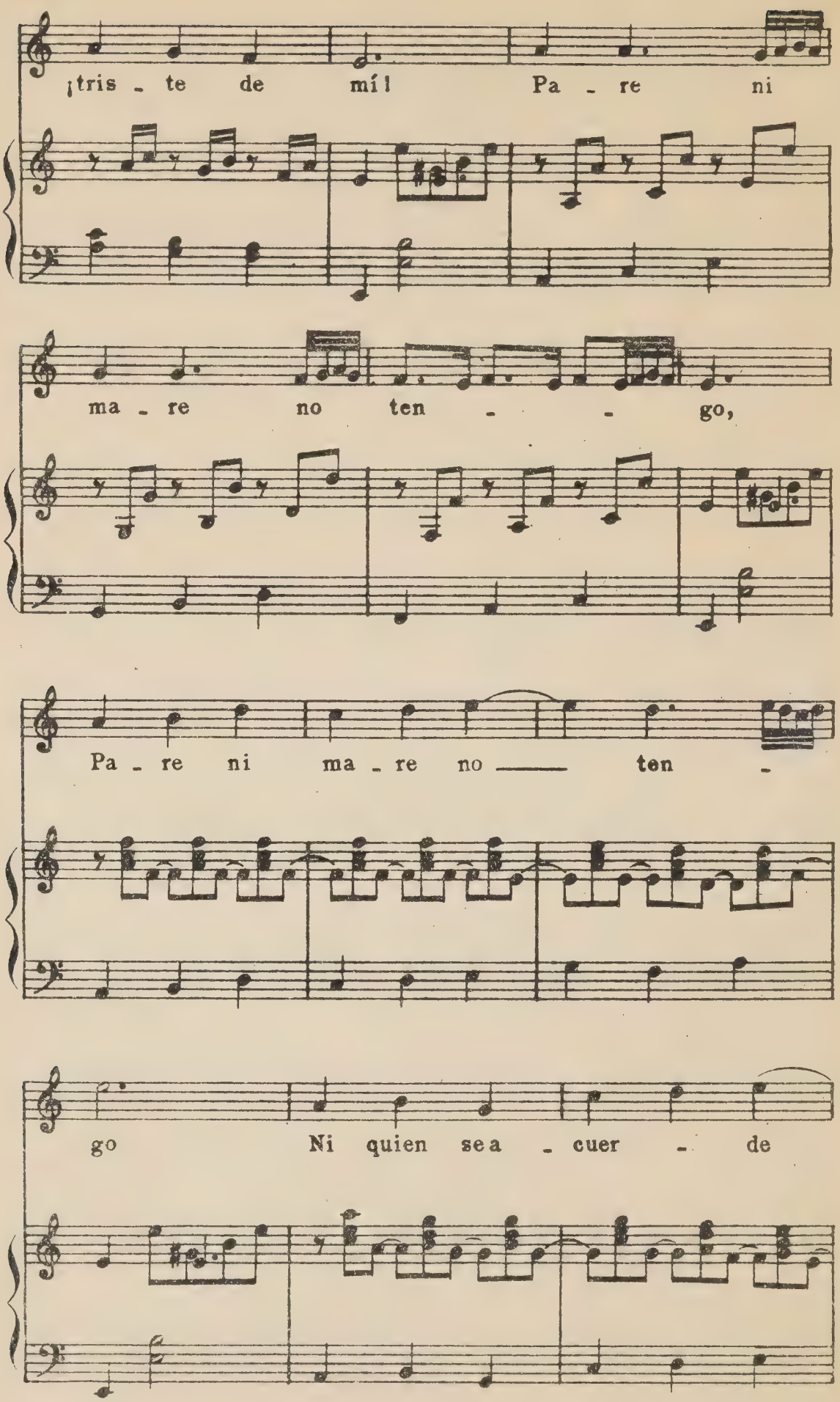

gran - des co - mo mis fa - ti - gas

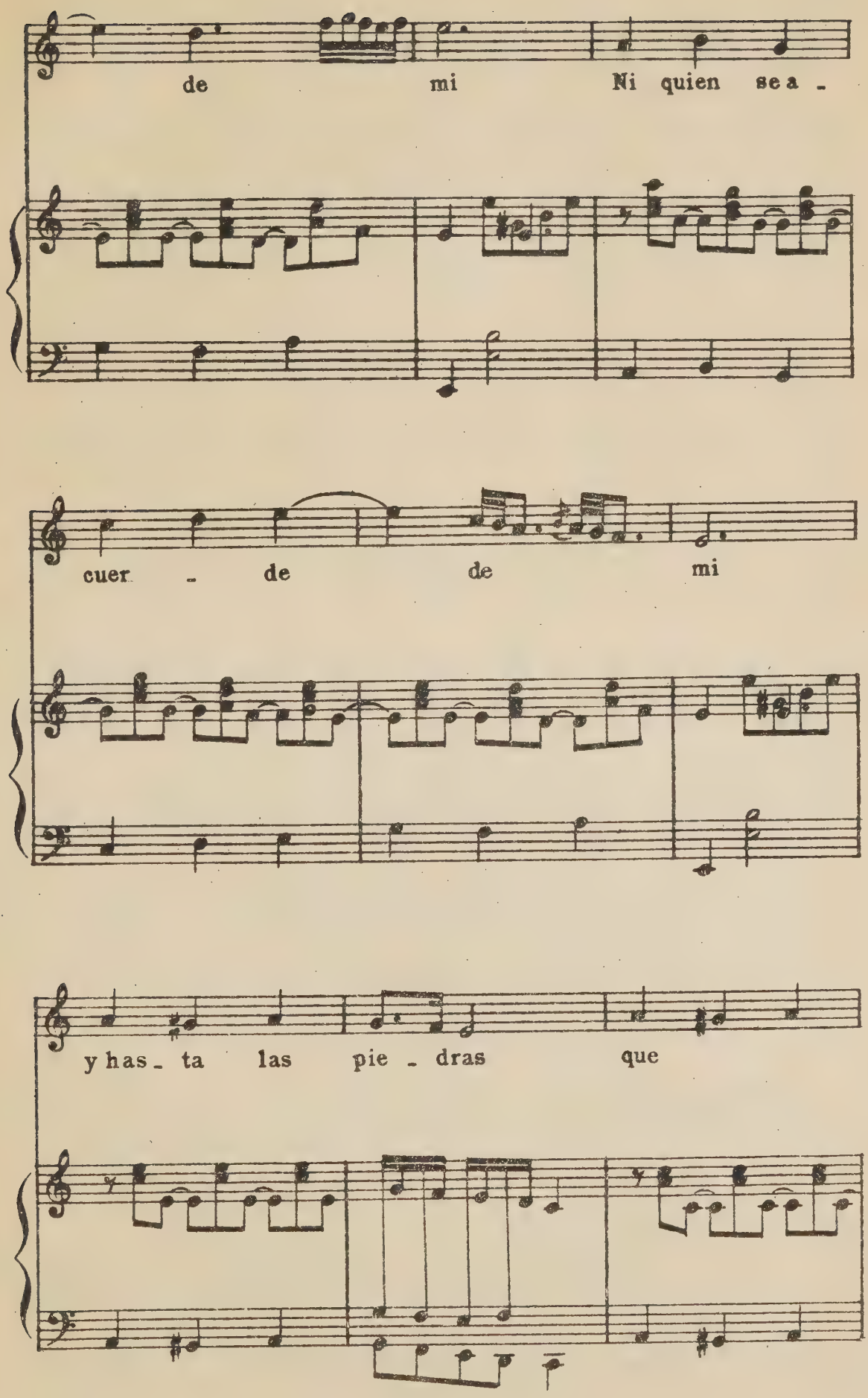

ne - gros co -

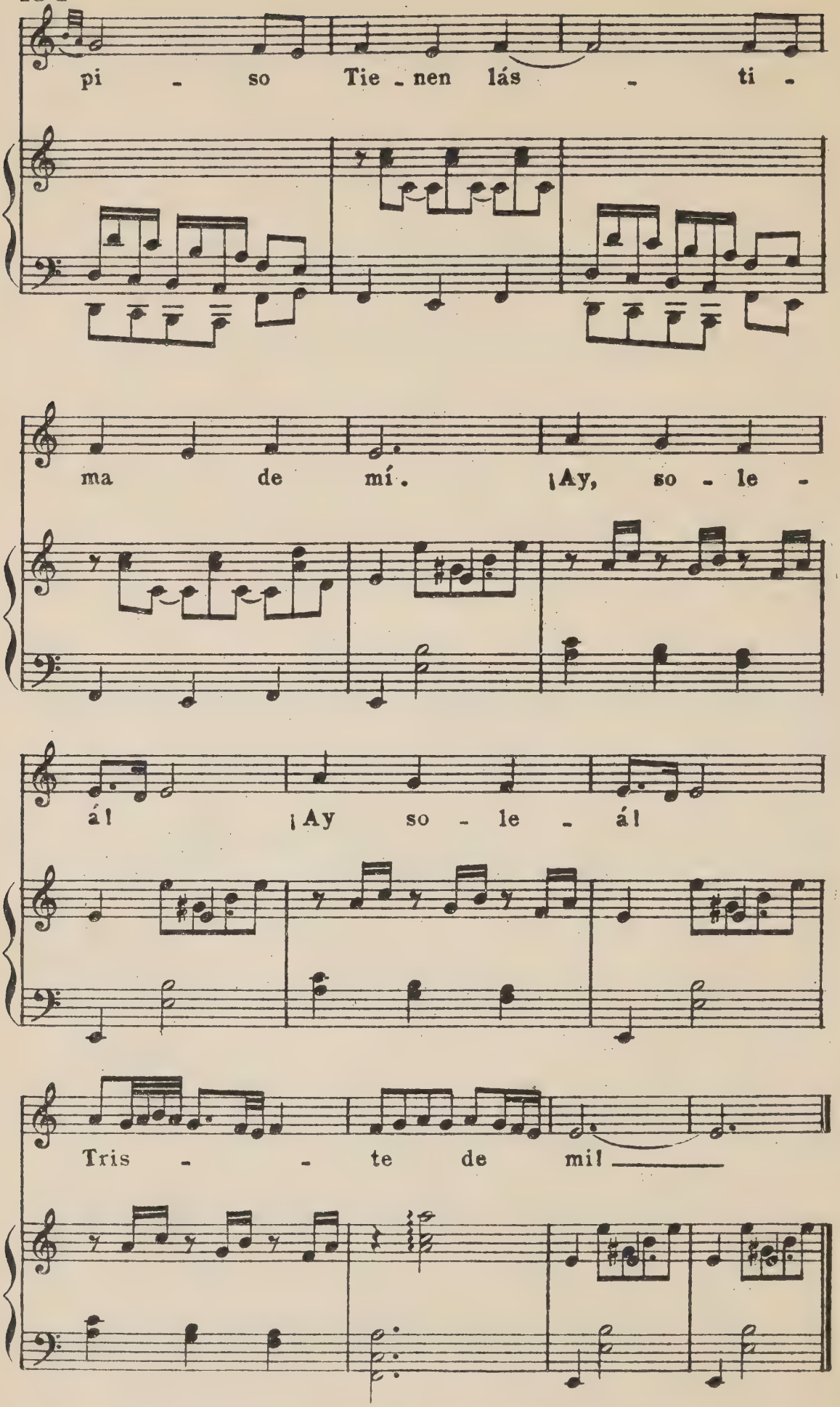

mo mis pe - sa - res
Los o - jos
de mi mo - re - na

311)
Soleá




¡tris - te de mí! Pa - re ni
ma - re no ten - - go,
Pa - re ni ma - re no —— ten -
go Ni quien se a - cuer - de

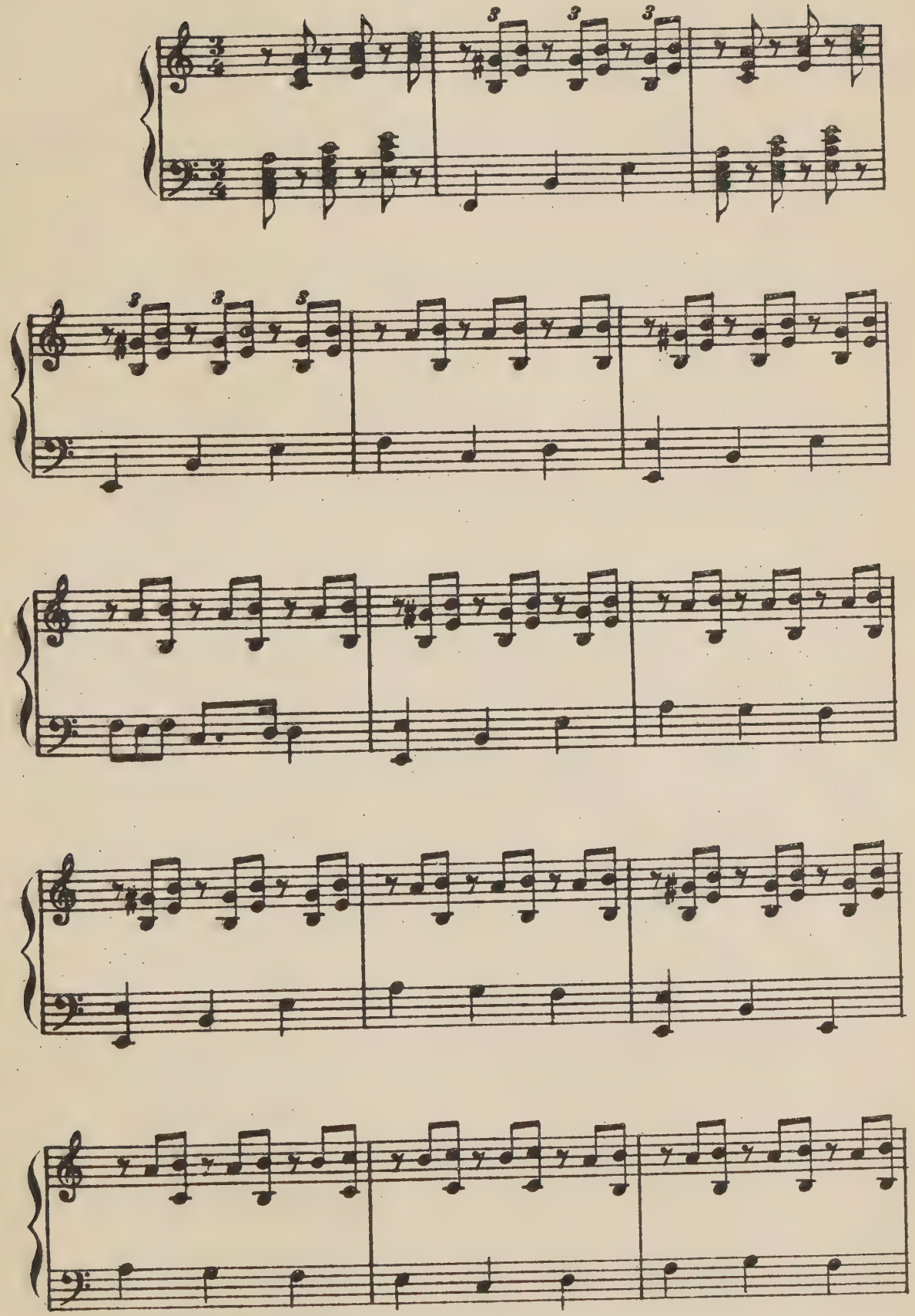

de mi Ni quien se a -
cuer - de de mi
y has - ta las pie - dras que

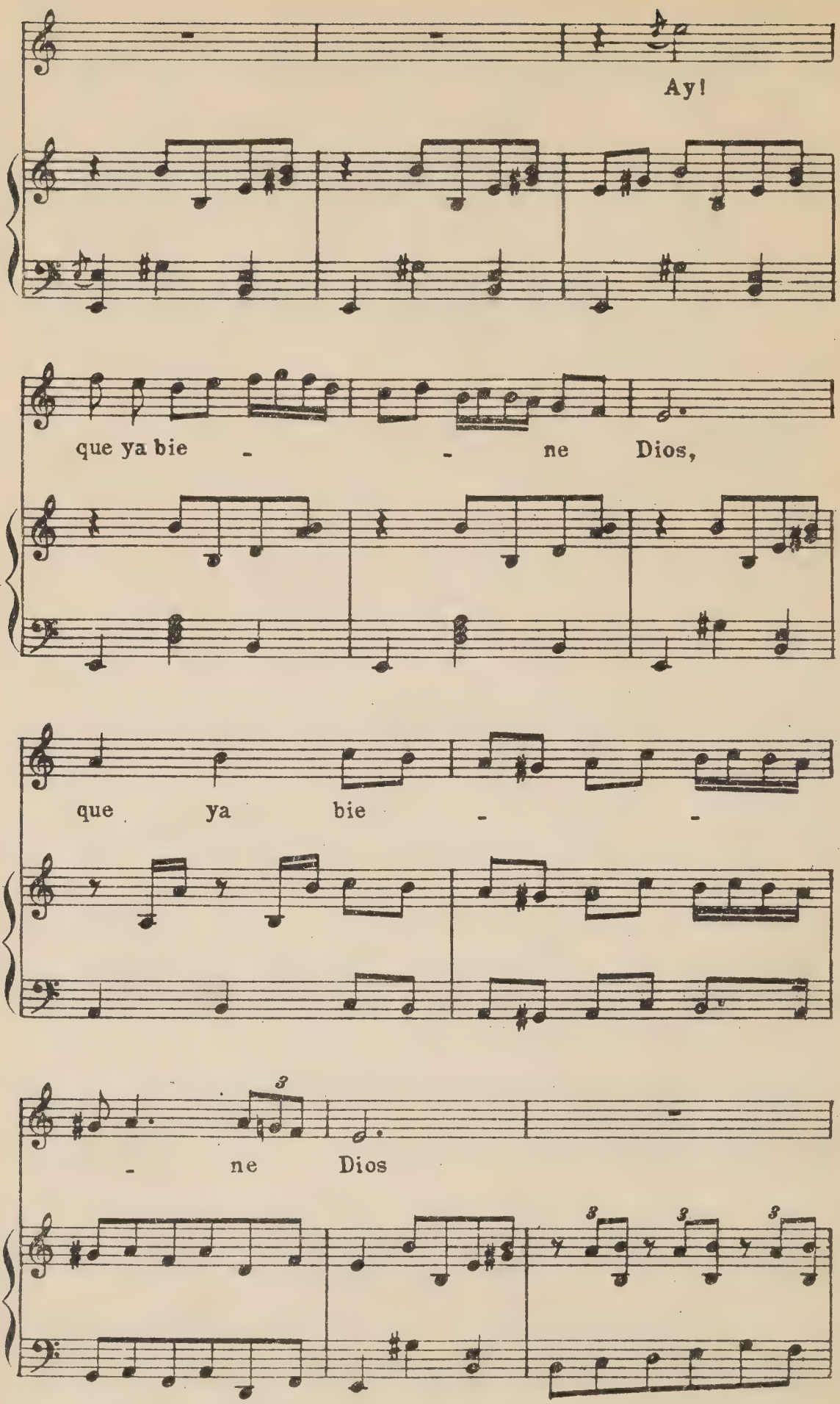

pi - so Tie - nen lás - ti -
ma de mí. ¡Ay, so - le -
á! ¡Ay so - le - á!
Tris - - te de mi! ____

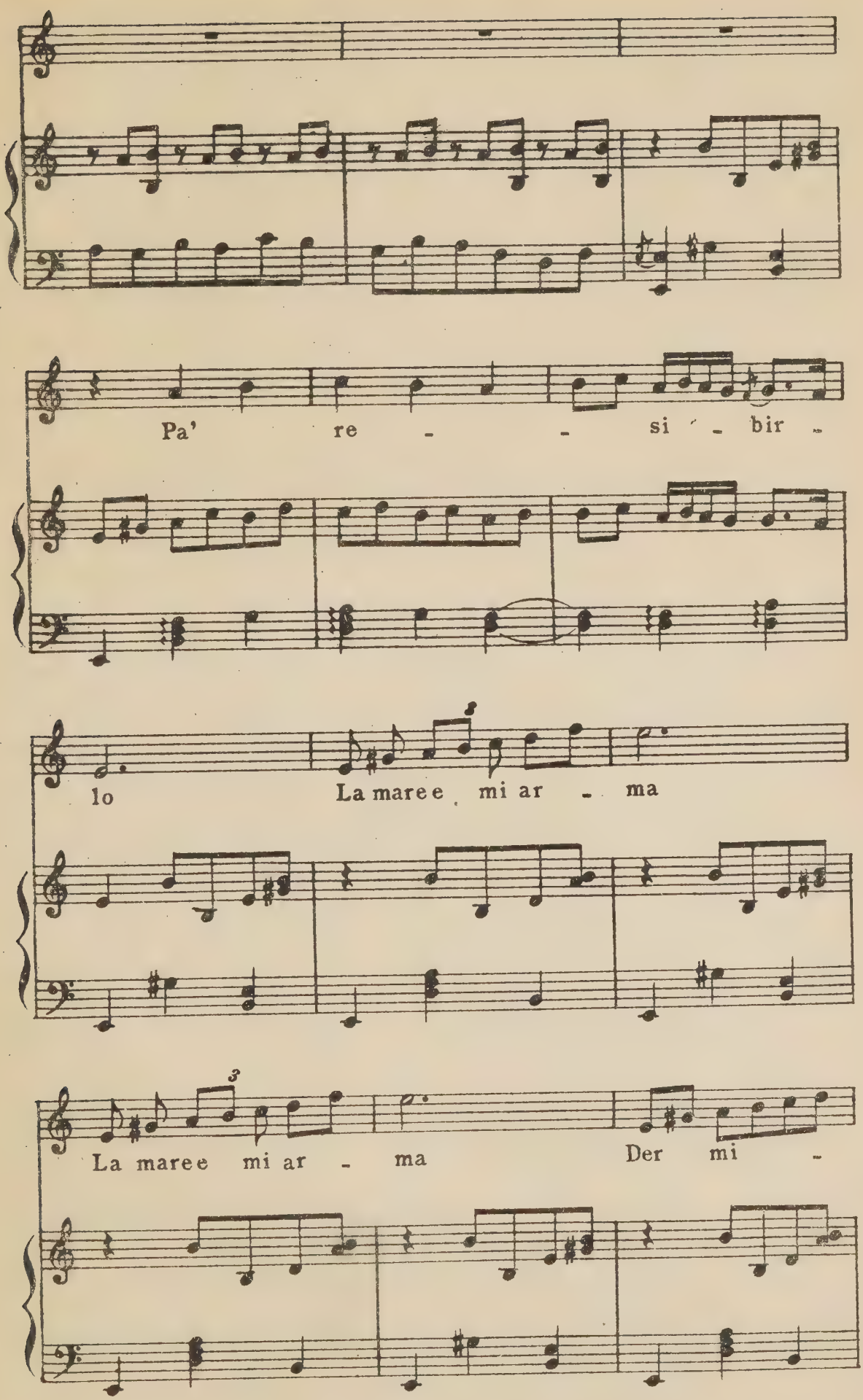
312)

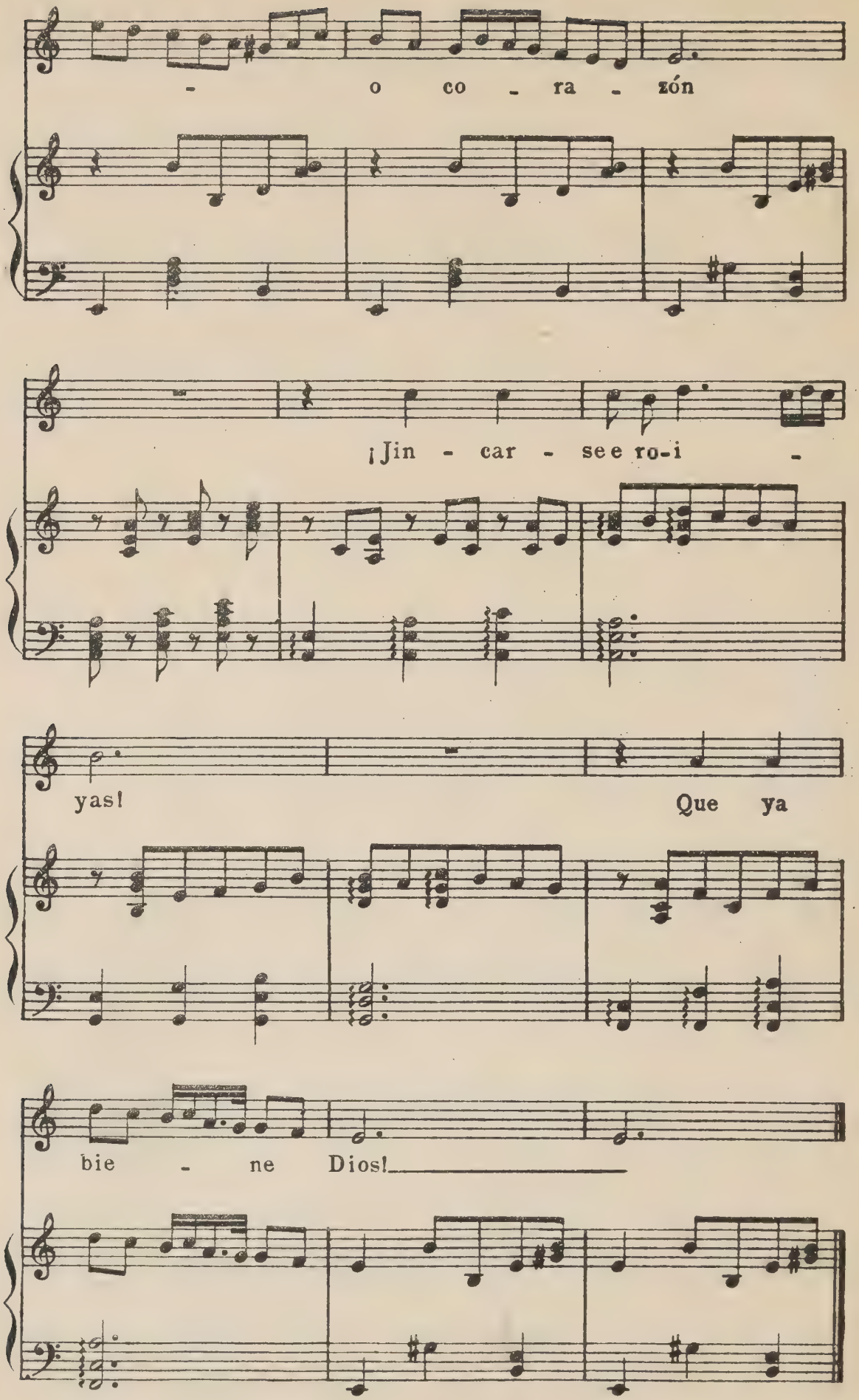
Soleá

(por el medio punto)



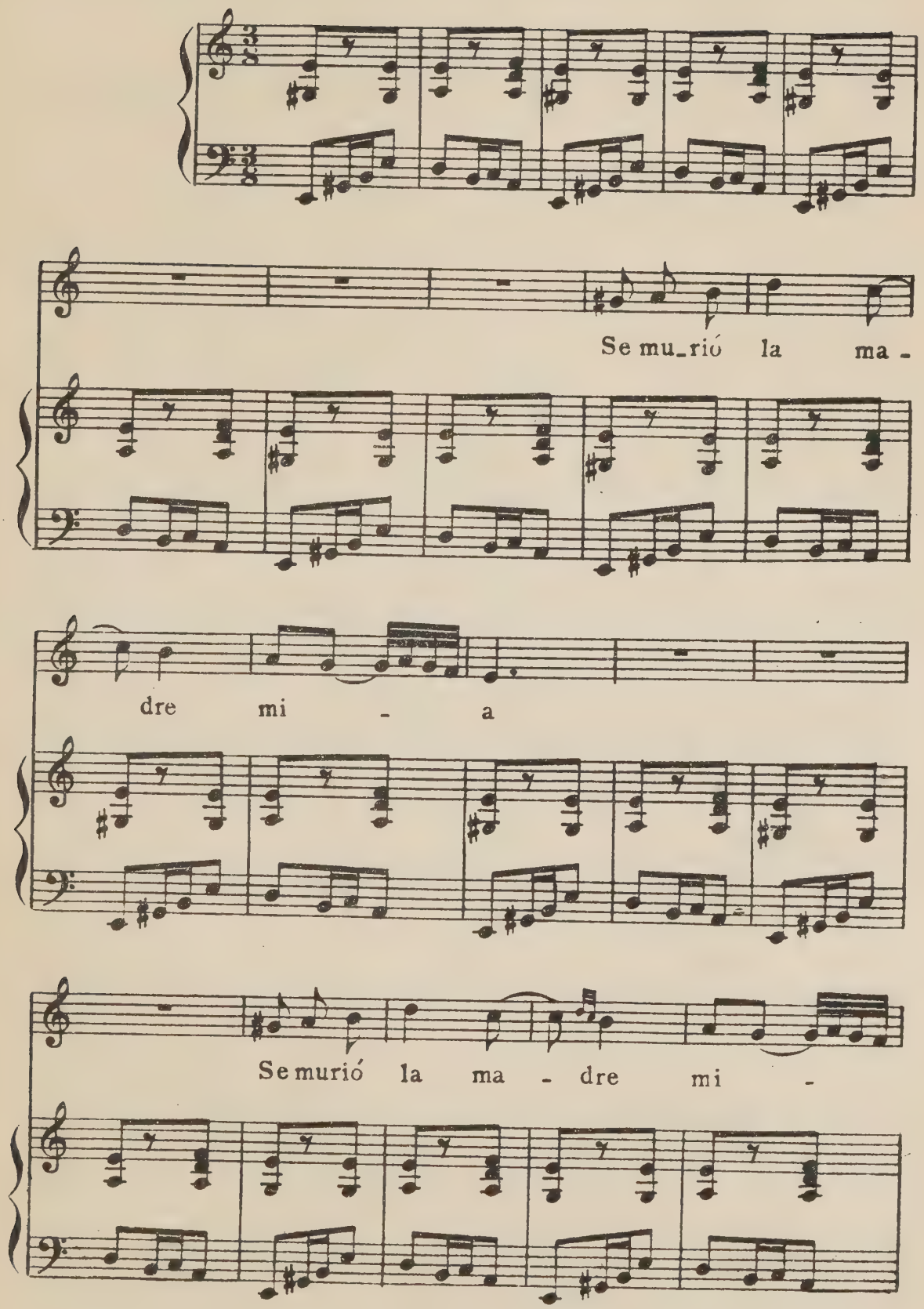

Ay!
que ya bie - - ne Dios,
que ya bie - -
- ne Dios

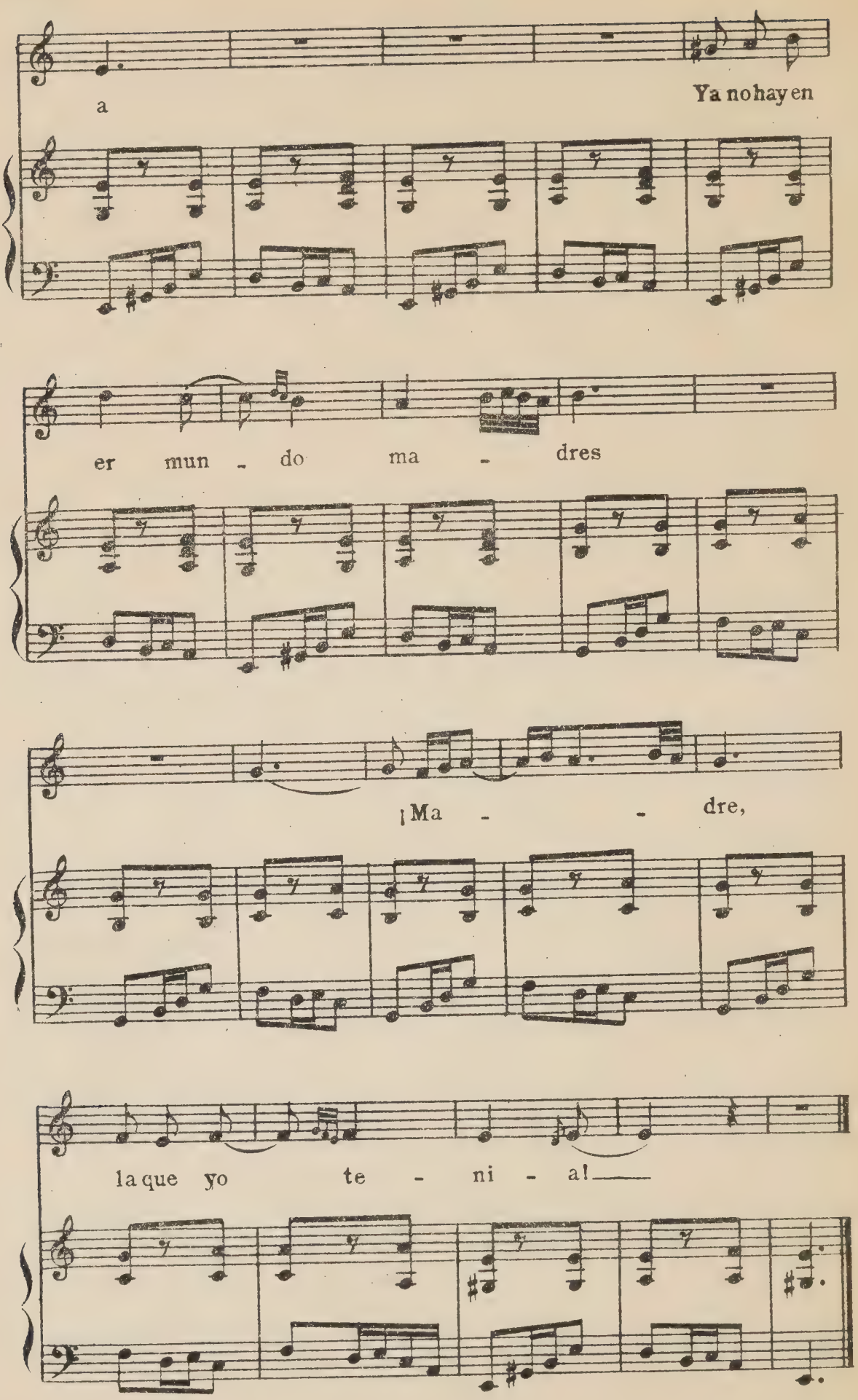

Pa' re - - si - bir -
lo La maree mi ar - ma
La maree mi ar - ma Der mi -


- o co - ra - zón
¡Jin - car - se e ro-i -
yas!
Que ya
bie - ne Dios!

313)

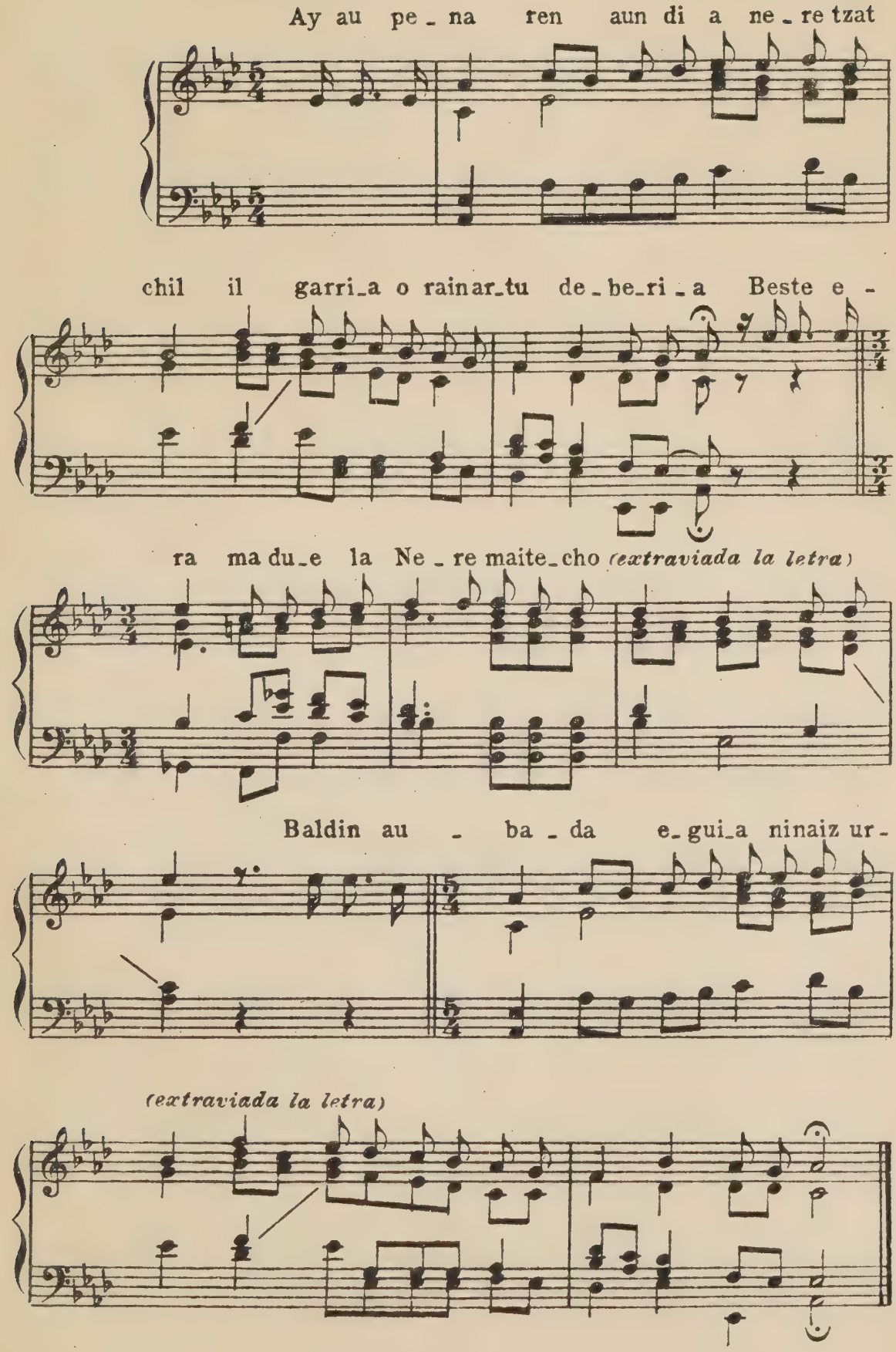
Soleá




a
Ya no hay en
er mun - do ma - dres
¡Ma - - dre,
la que yo te - ni - a!

314)
Ay au Penaren Andia

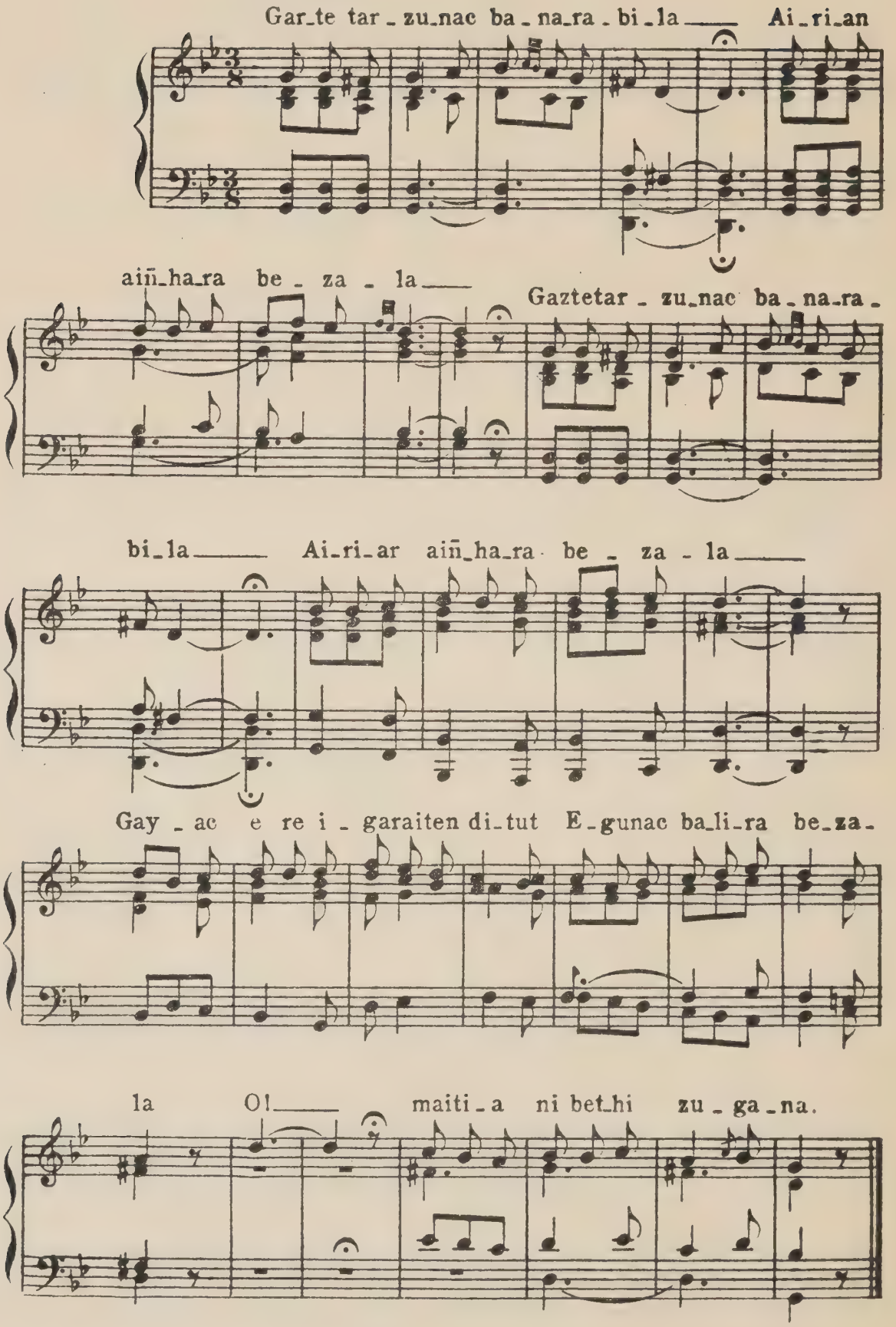
Allegro



315)

Aiñhara

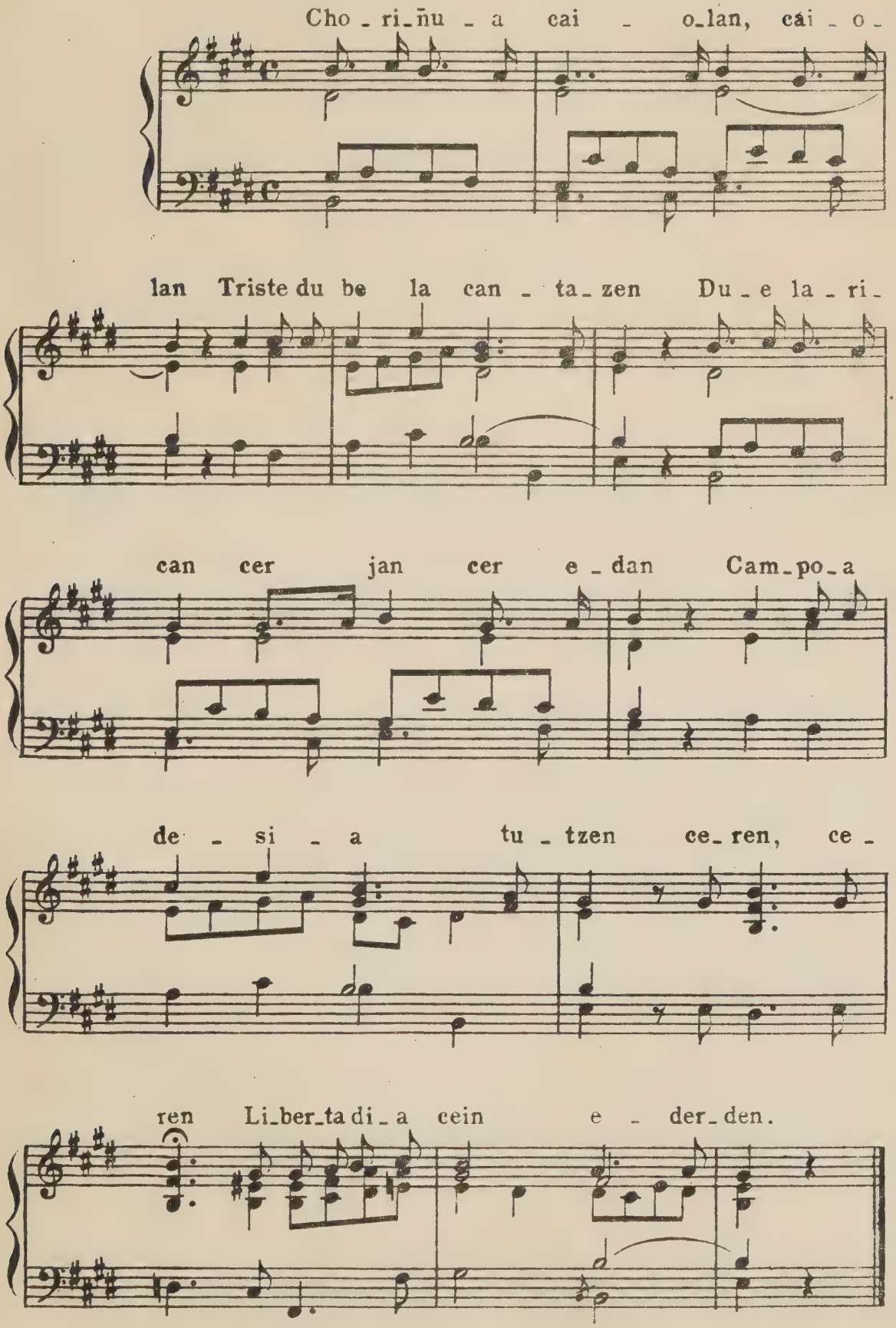
Andantino.



316)

Choriñoa Caiolan

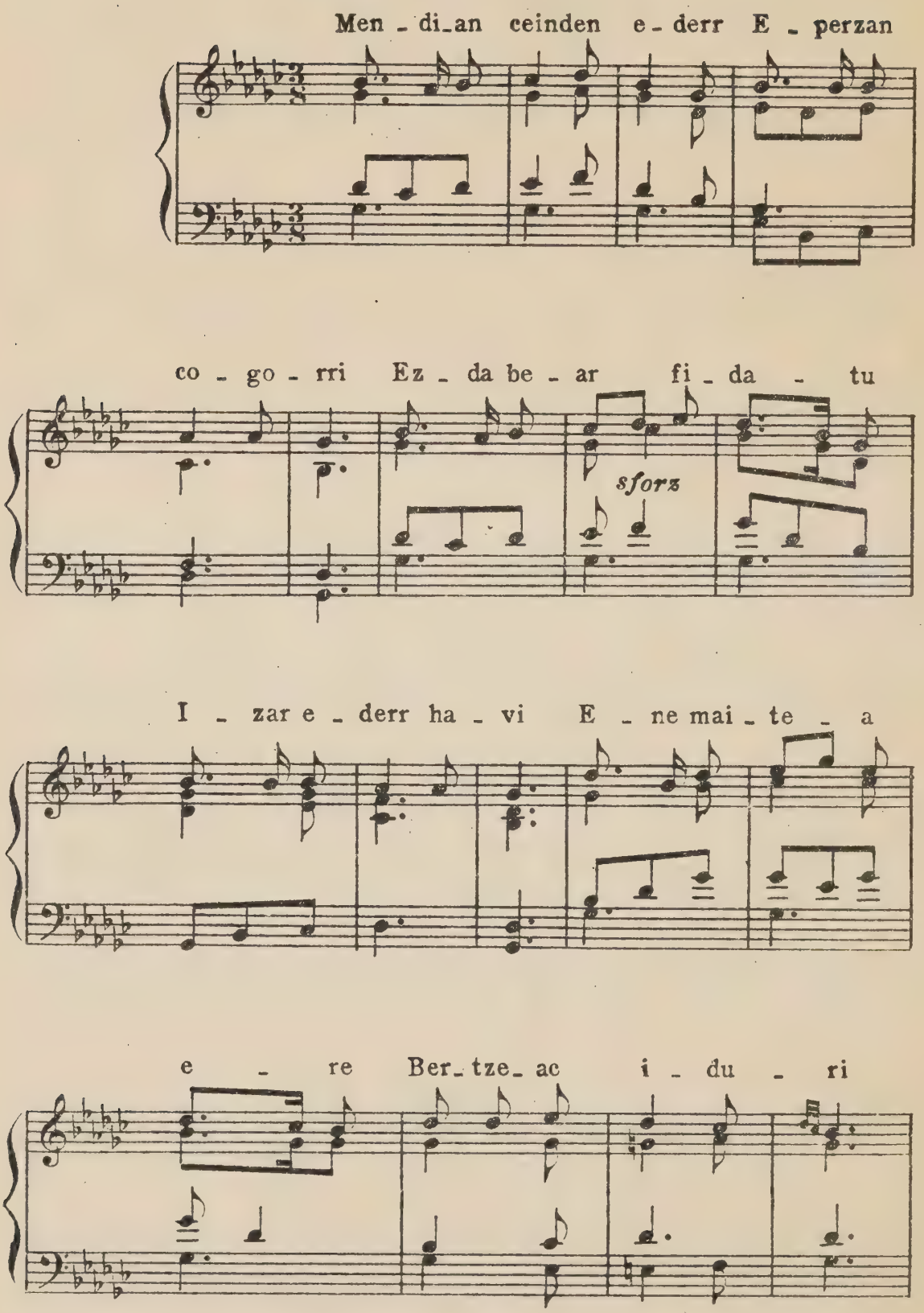
Allegretto

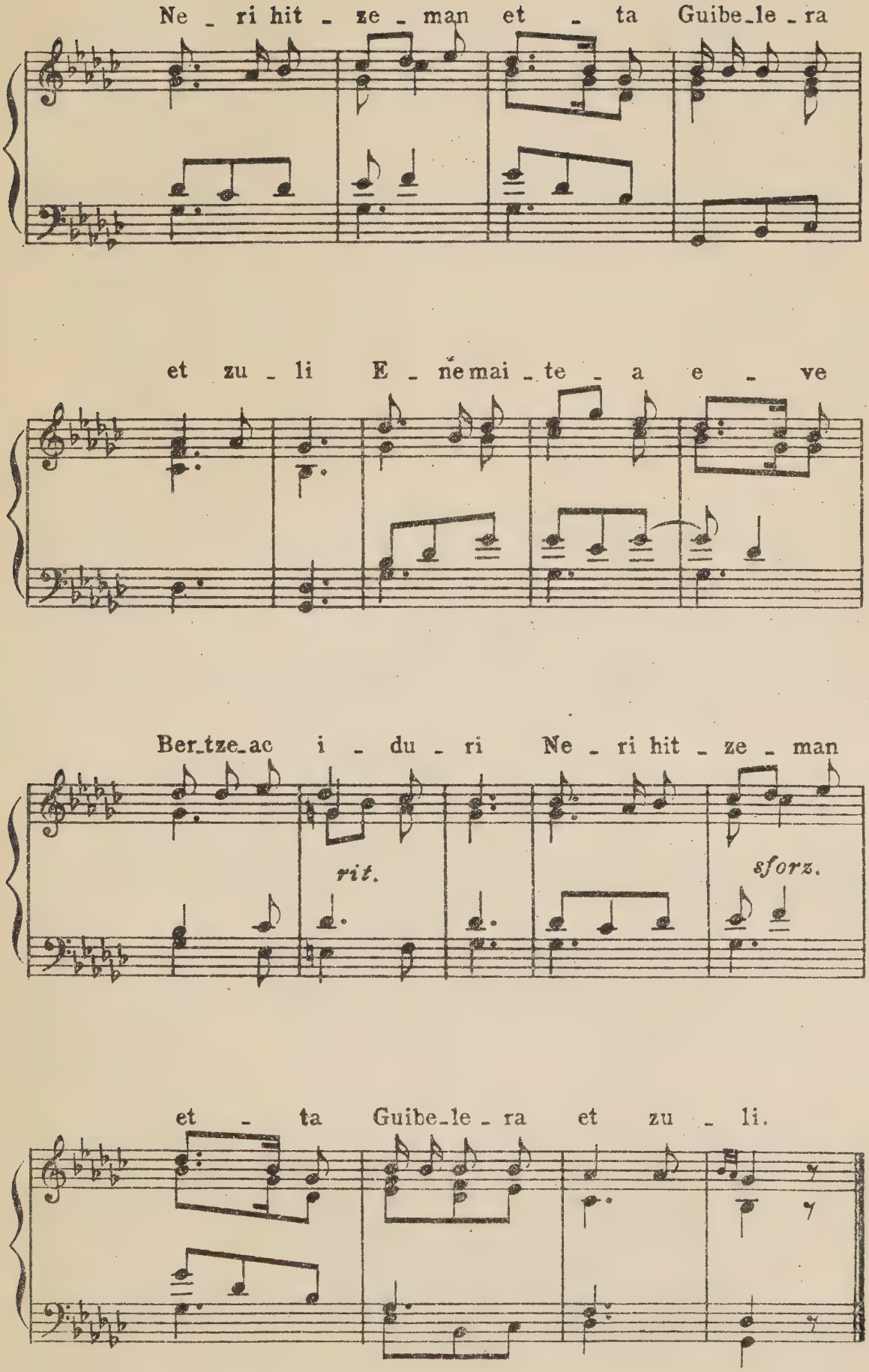


317)

Izar Ederra

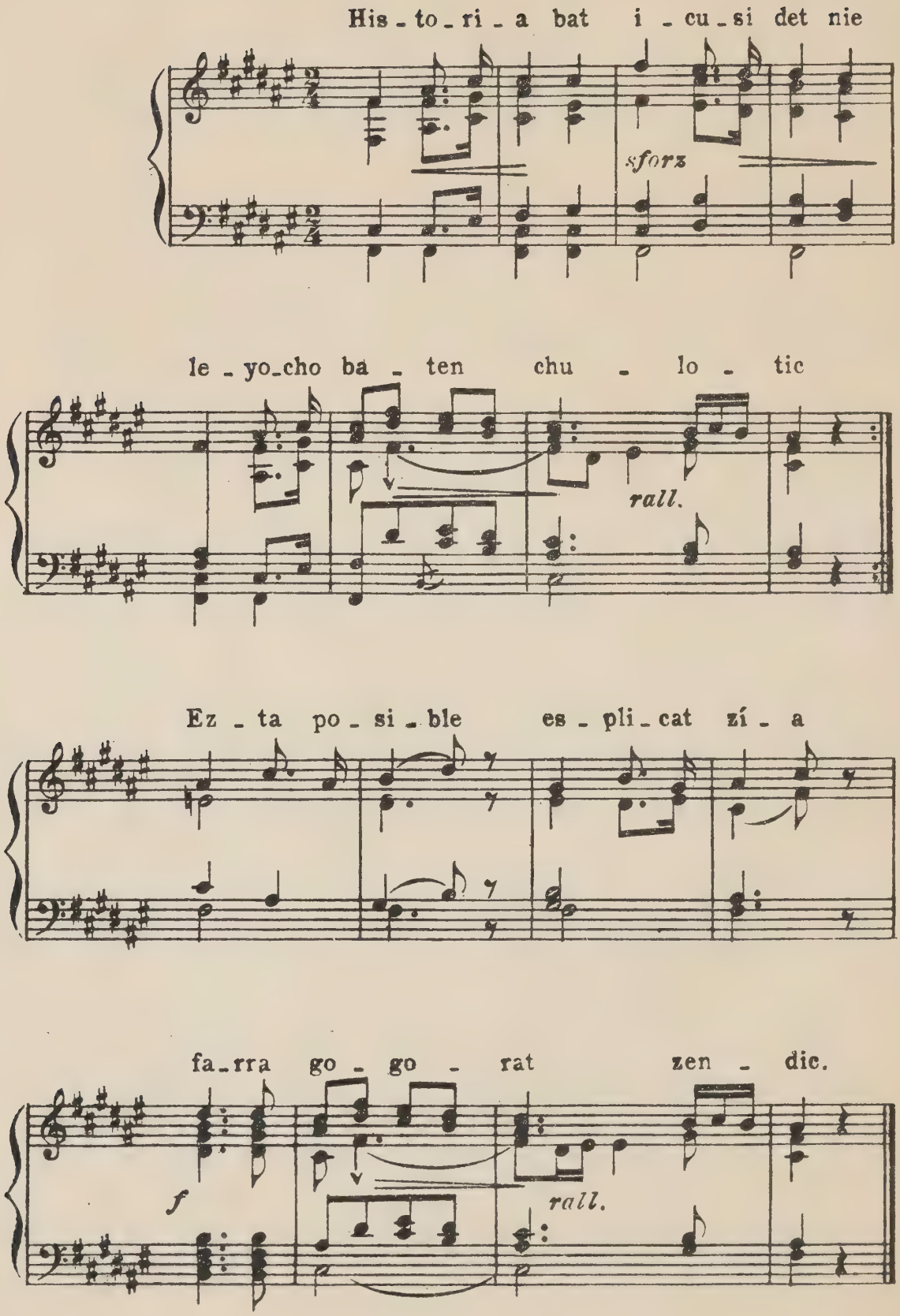
Andante non troppo.




Ne _ ri hit _ ze _ man et _ ta Guibe_le _ ra
et zu _ li E _ ne mai _ te _ a e _ ve
Ber_tze_ac i _ du _ ri Ne _ ri hit _ ze _ man
rit.
sforz.
et _ ta Guibe_le _ ra et zu _ li.

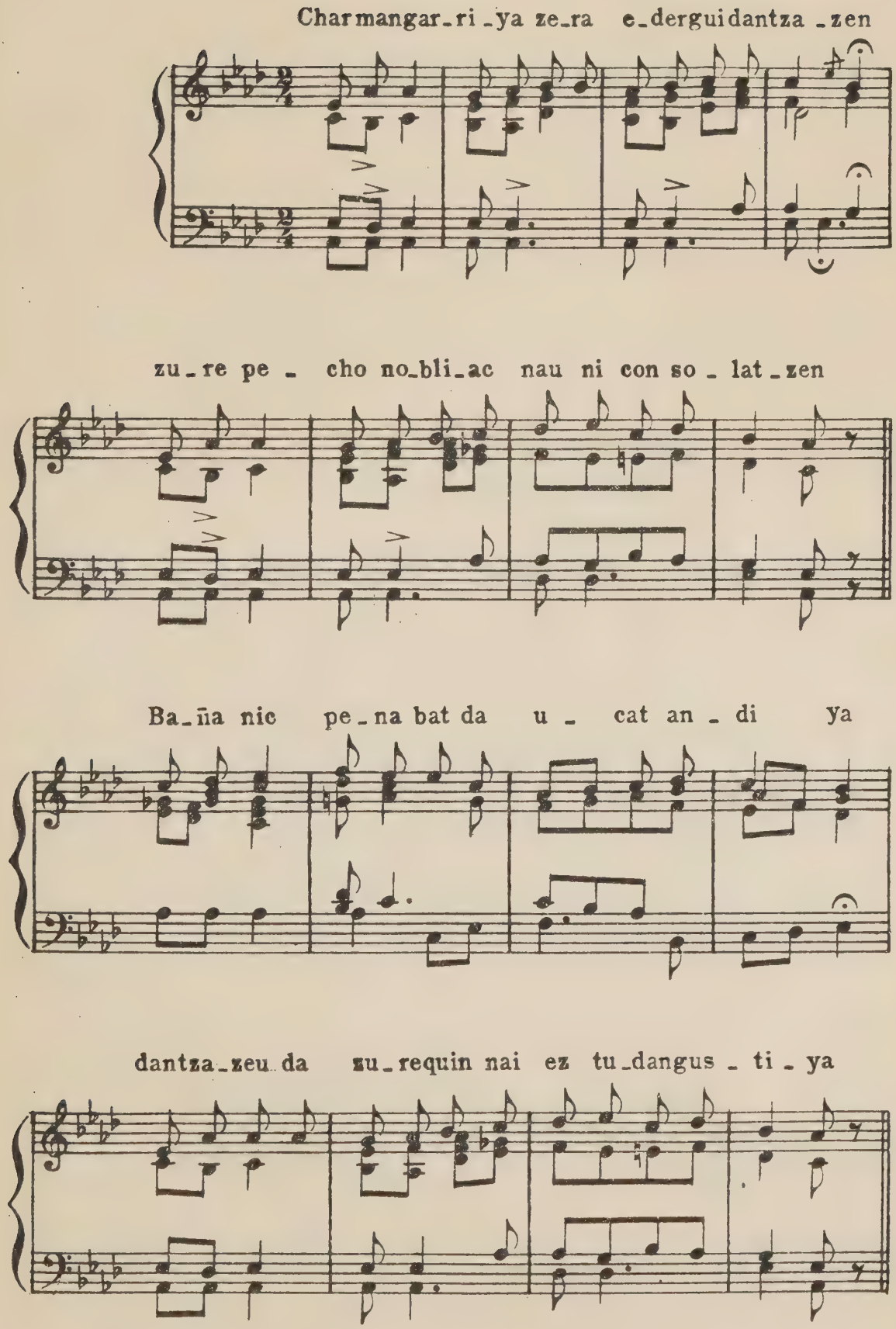
318)

Historia a bat

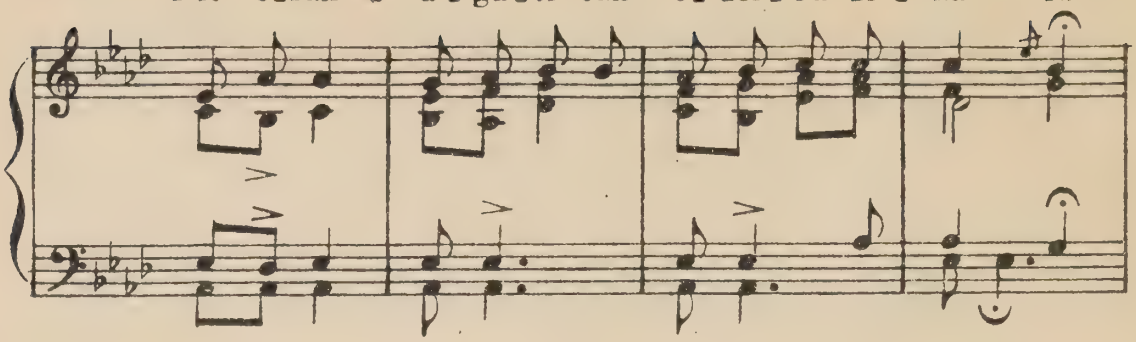


319)

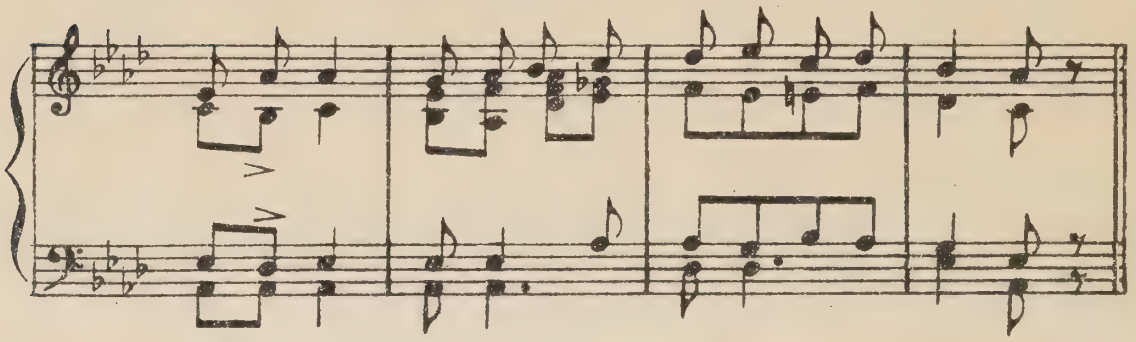
Charman garriya



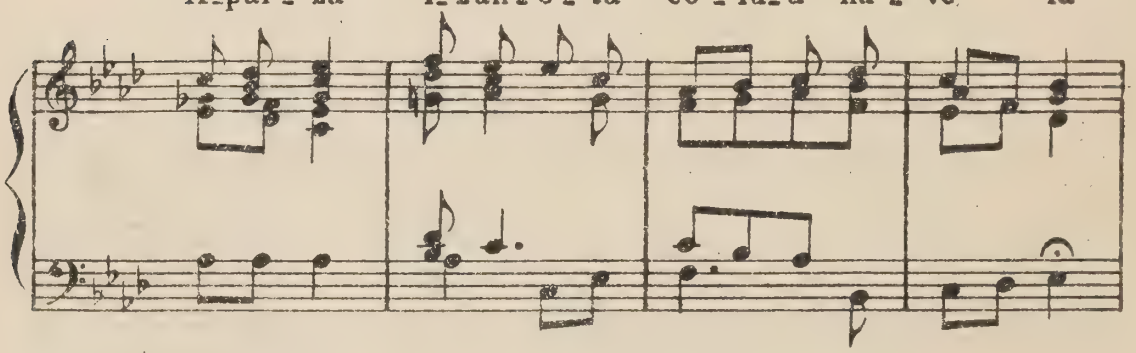
Nic e_san - a_ga_ti can e_der_ra zi - ña la



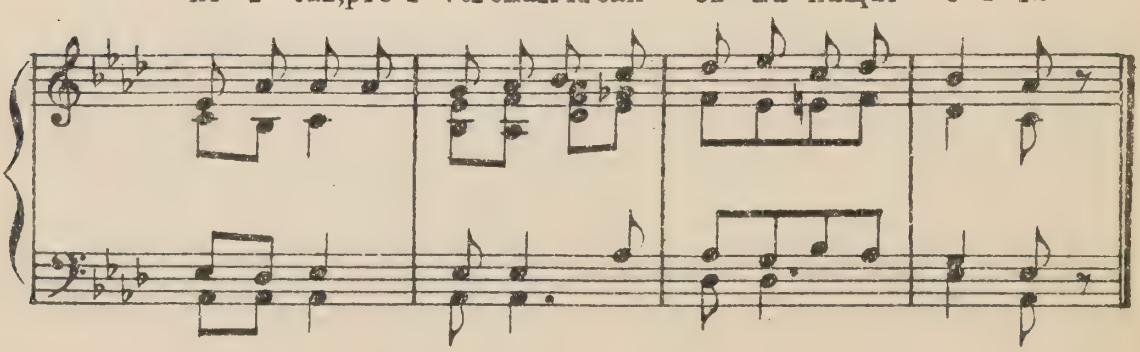
ez_ten ne - qui yen ba_da a_pai_za ni zta - la?



A_pai - za i_zan_e_ta co - rú_a nu - ve la



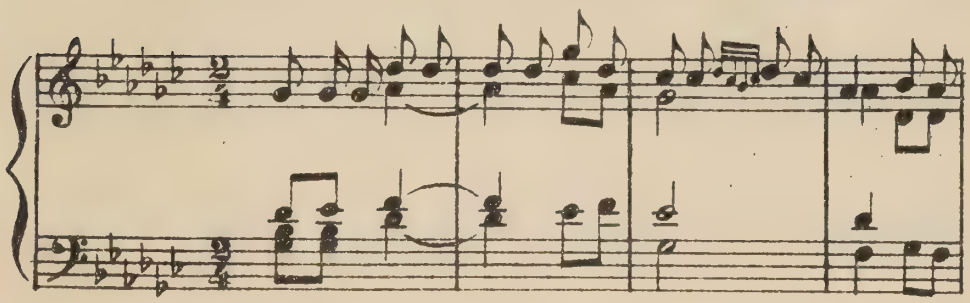
ni - taz,pro - ve_chu_ri_can ez Zu nu_qui e - la



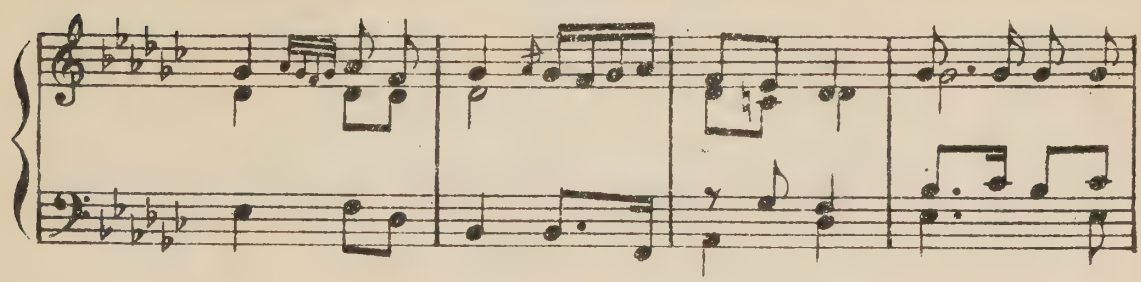
320)

Ondarrabia

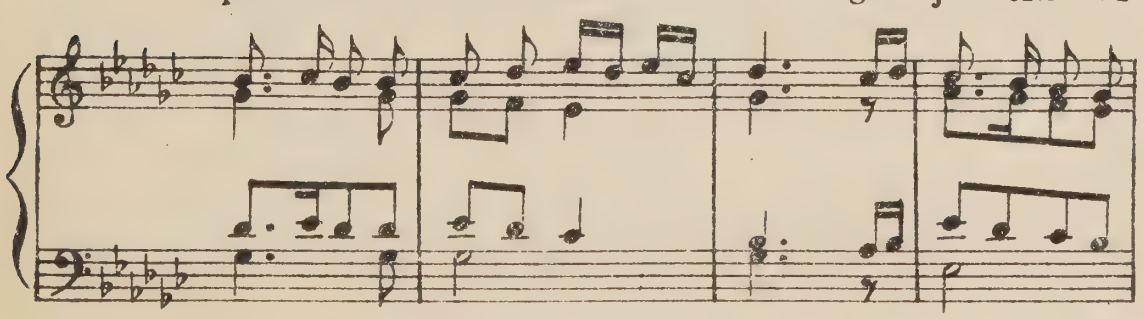
Ondarrabian dandedantzaribi e_derrac e za_



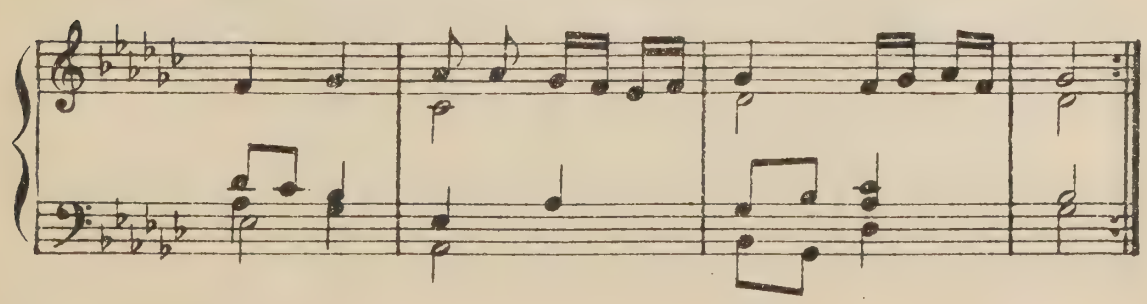
gut _ zendi _ tu Ber _ nar _ dac dan_za_ra ez_

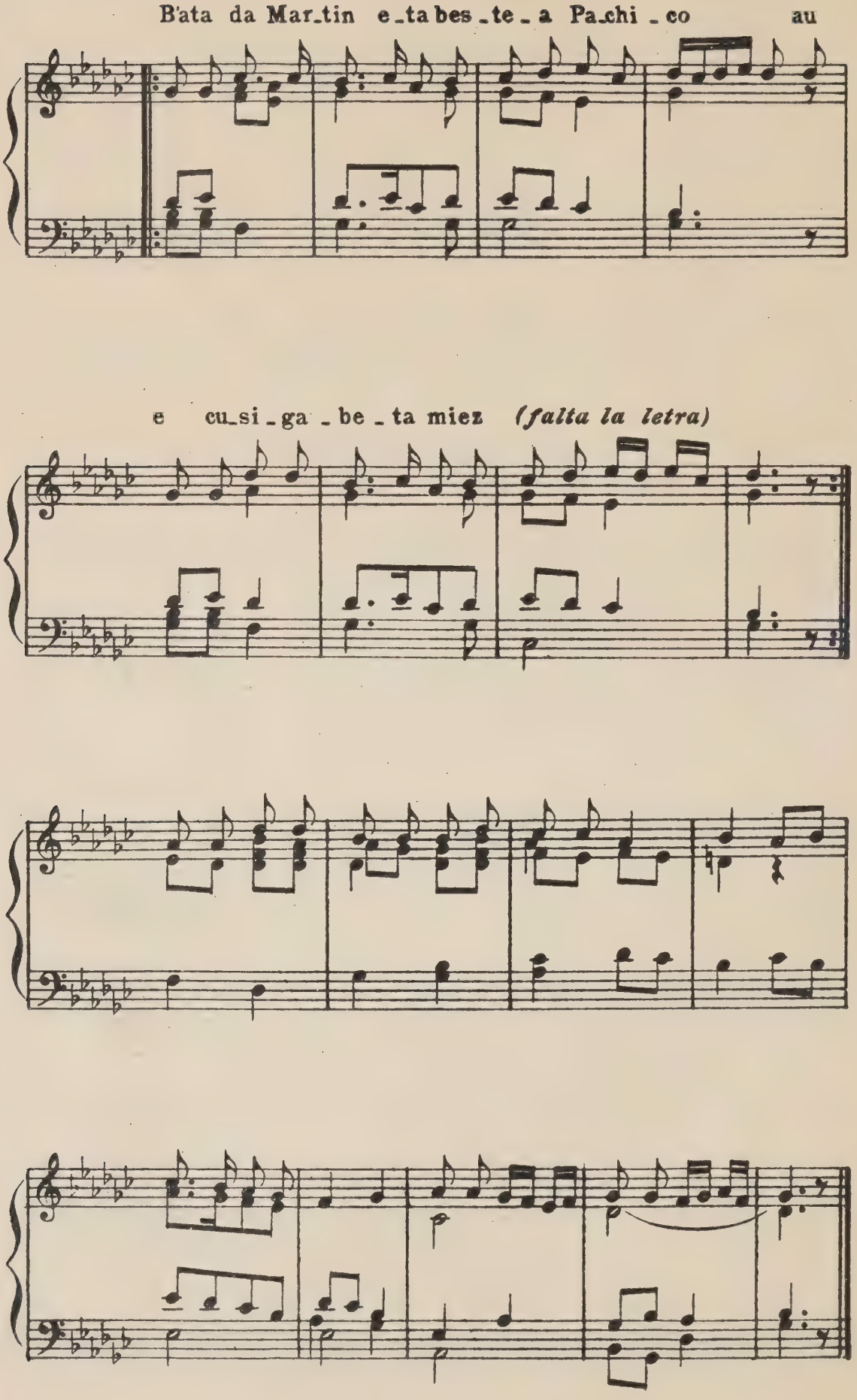


pa_dute e _ ra_ma ten be _ rac ga _ jo o_nec e_



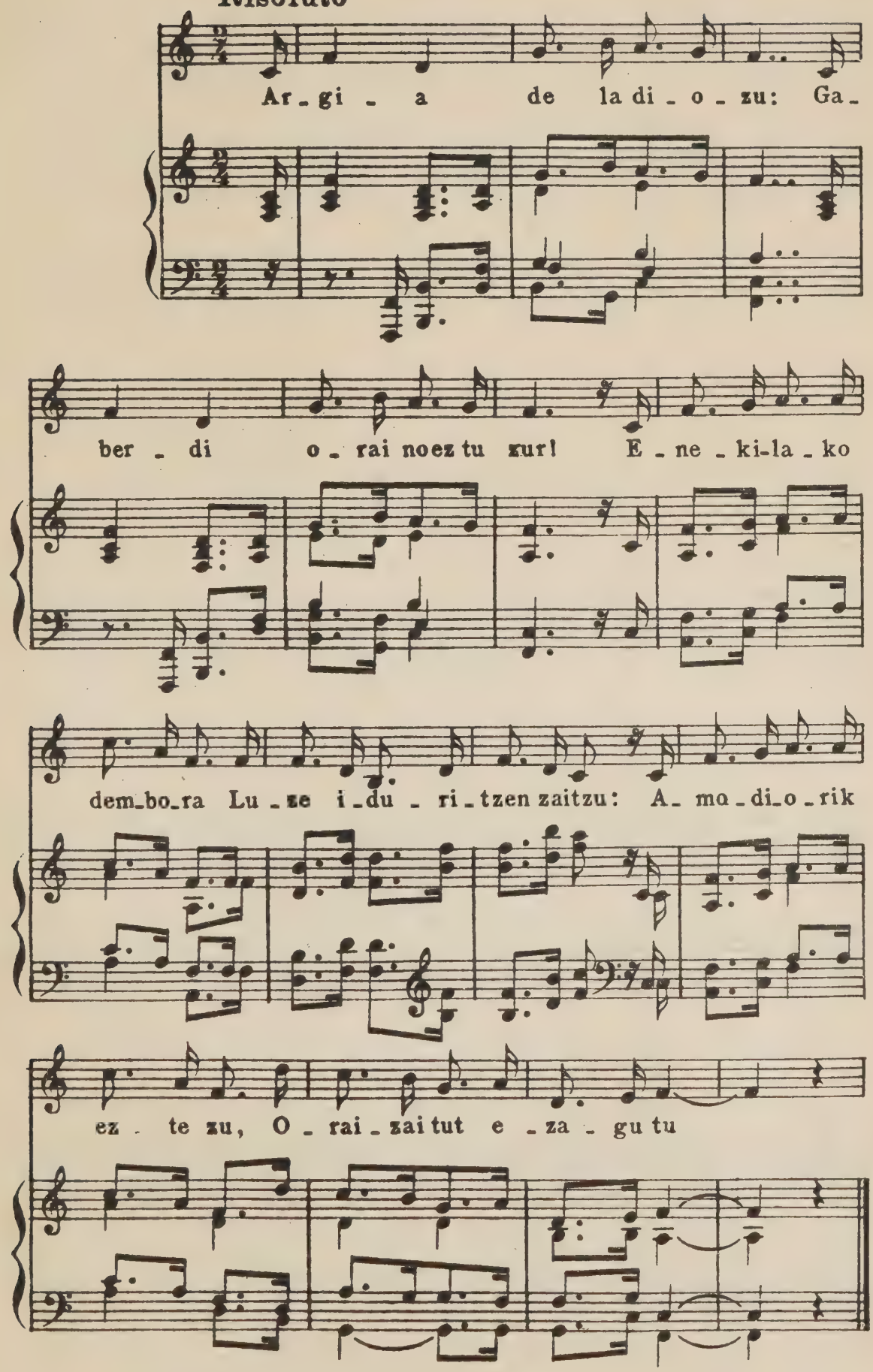
gui_ten _ di_tu be naz go ne _ gar _ rac




B'ata da Mar_tin e_ta bes_te_a Pa_chi_co au
e cu_si_ga_be_ta miez (falta la letra)

321)
Argia de la diozu

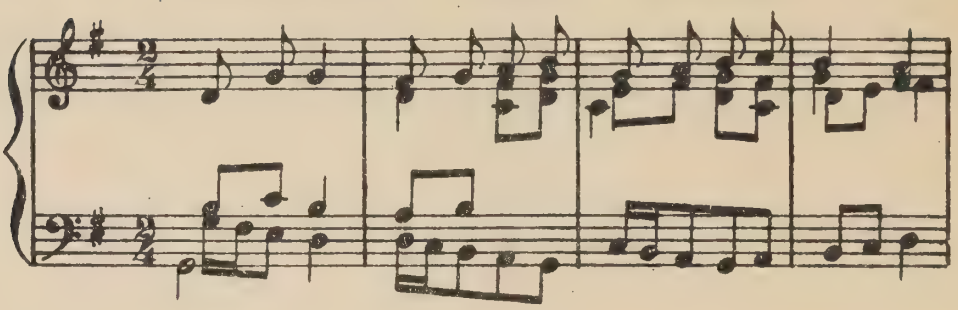
Risoluto



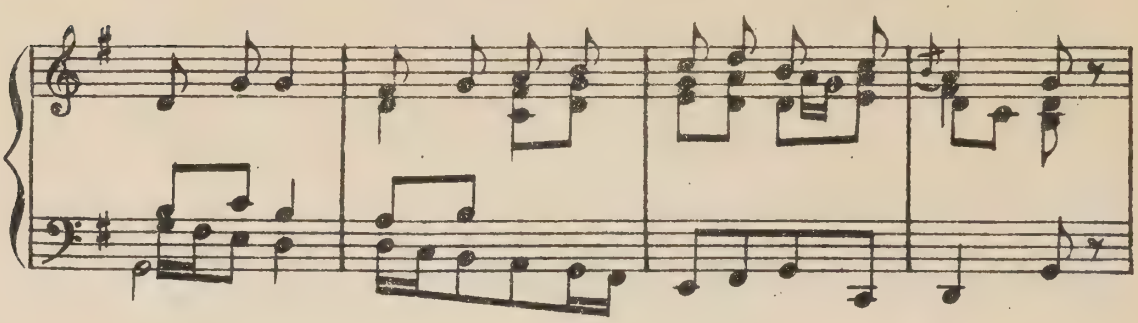
322)

Mariya Nora Suaz

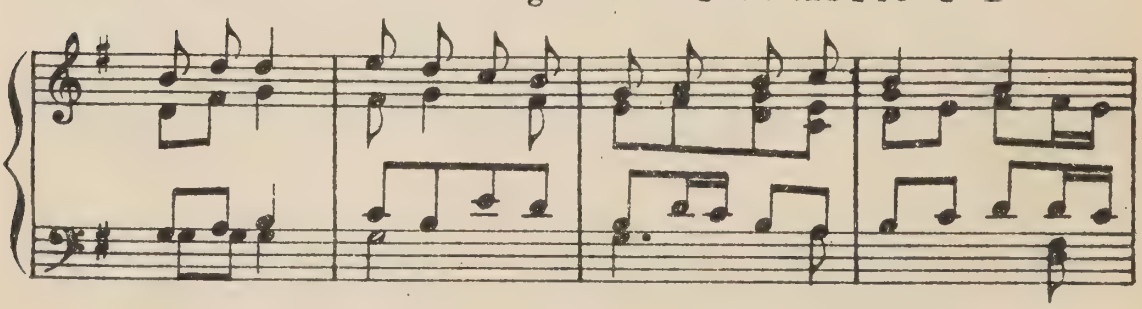
Ma_ri_ya no_ra su_az e_derr ga lant o _ ri



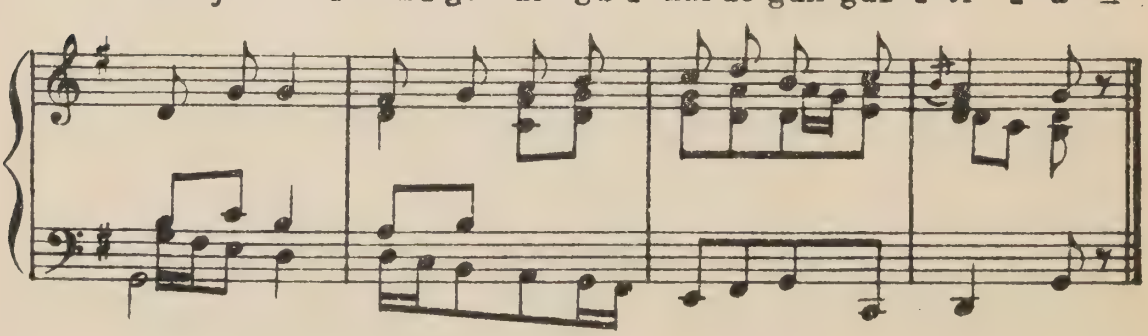
I _ tu_ri _ ra Bor_to_lo nai ba de _ zu e_tor _ ri



I_tur_ri _ au cer da go? ar do_ cho chu _ ri _ a



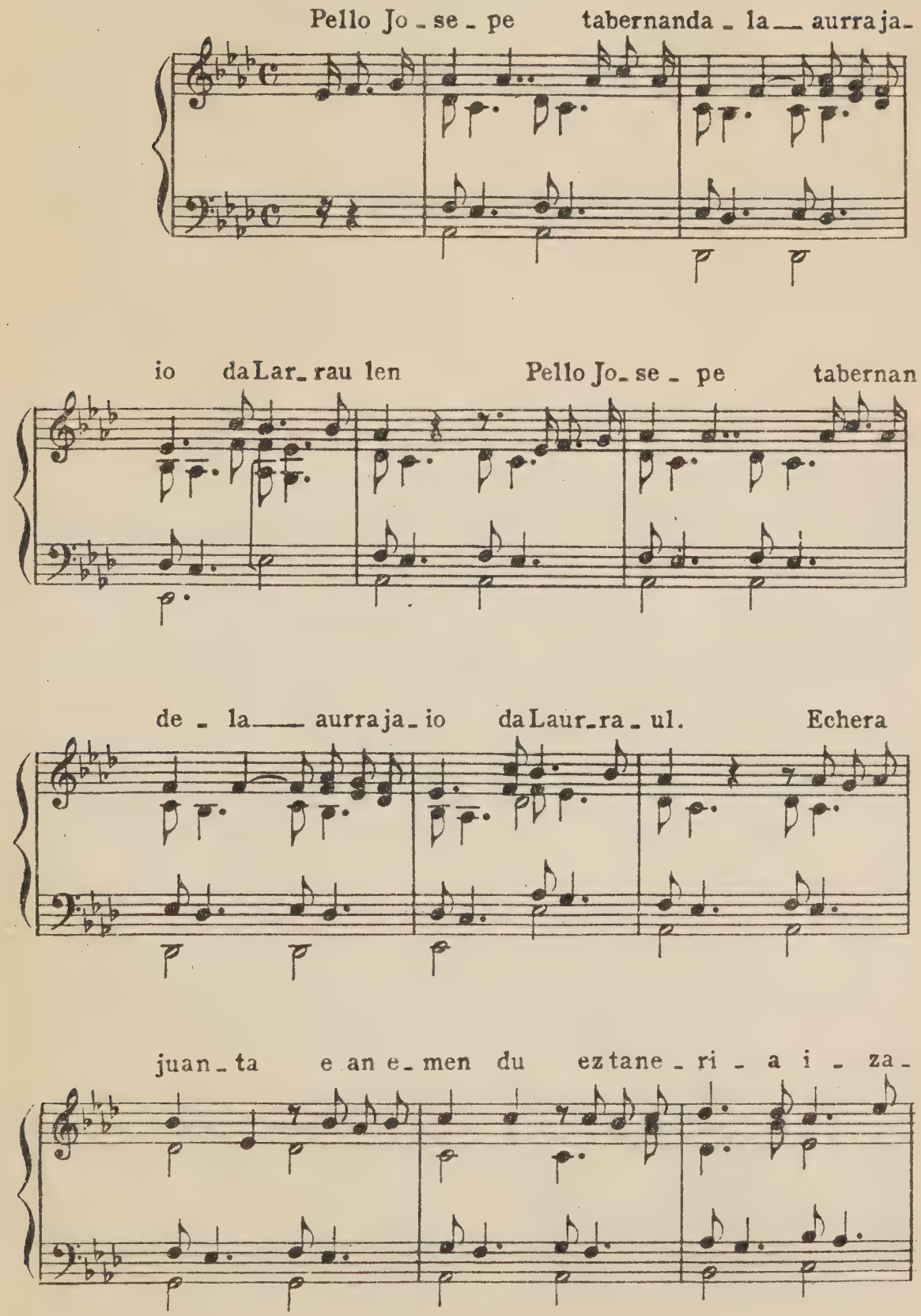
Bi yoc e _ ran_go de gu _ nai de gun guz _ ti _ a _



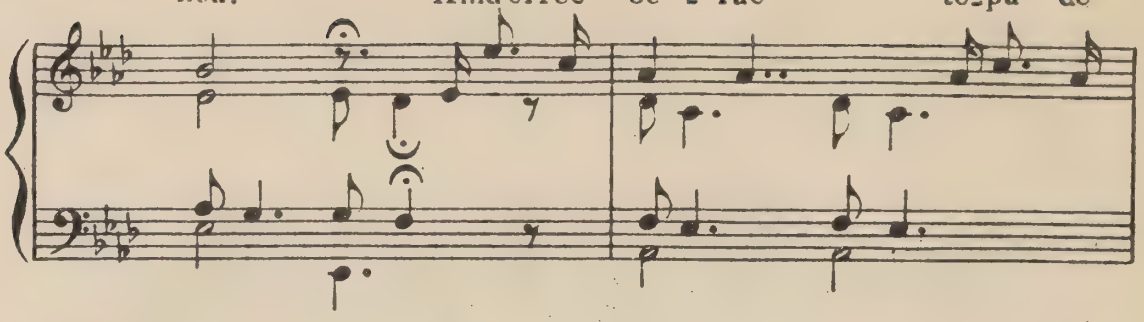
323)

Pello Josepe

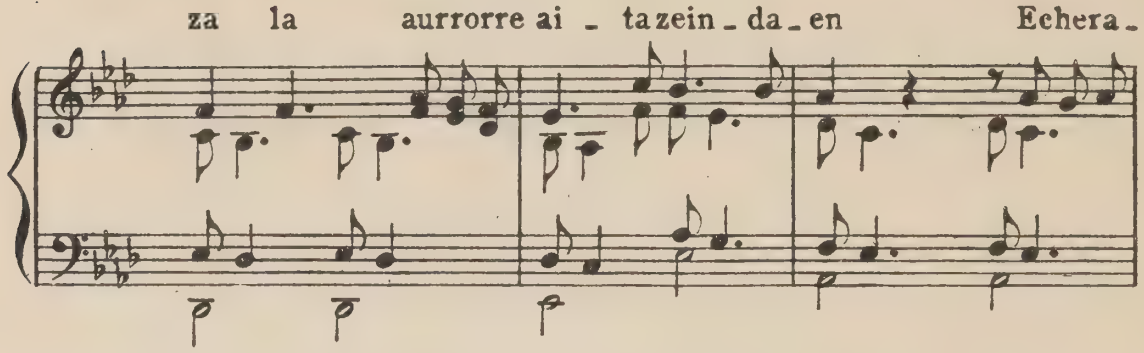
Allegro Moderato



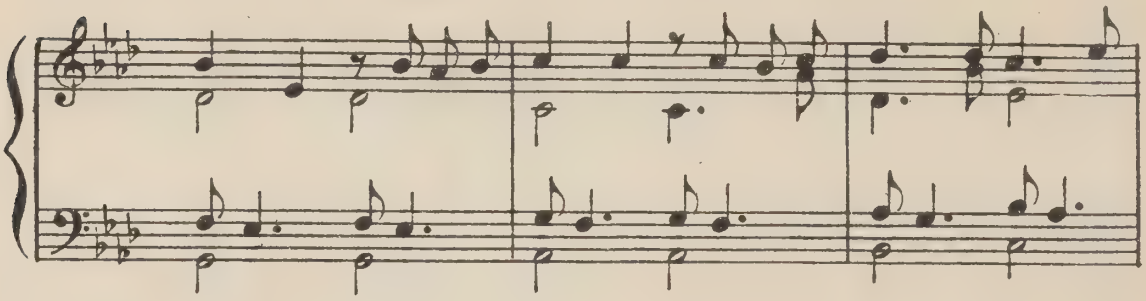
neu. Amaorrec be - rac to-pa de



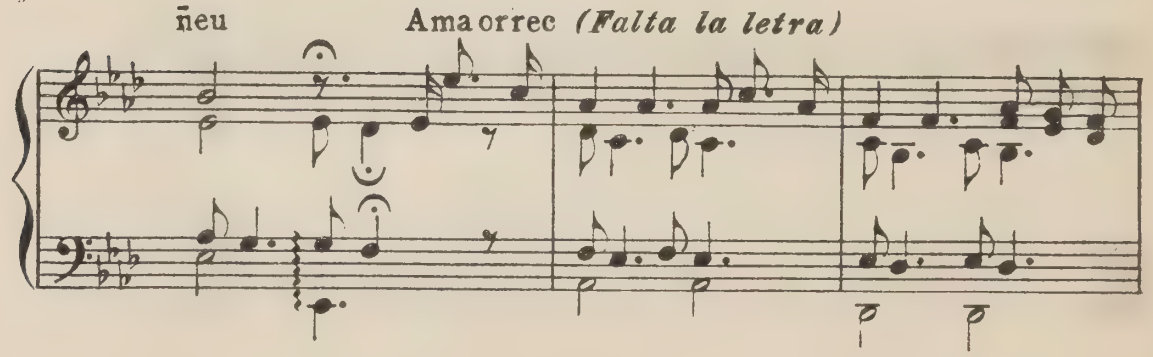
za la aurrorre ai - tazein - da - en Echera -

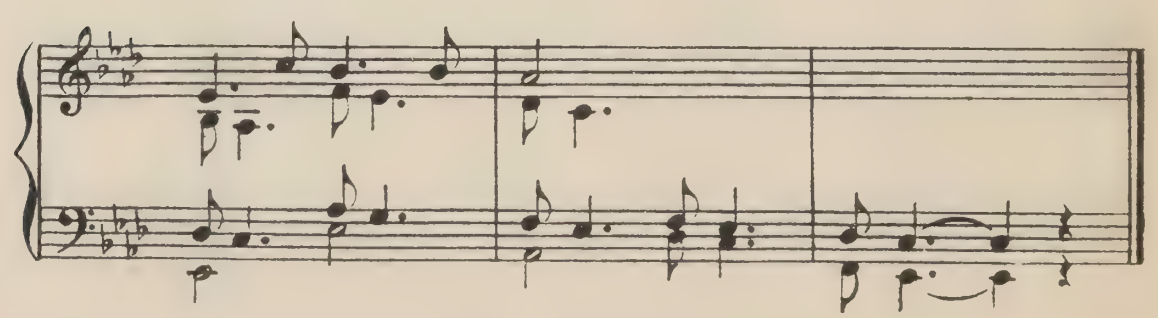


juan - ta esau e - men - du es ta ner a i - sa -



ñeu Amaorrec *(Falta la letra)*



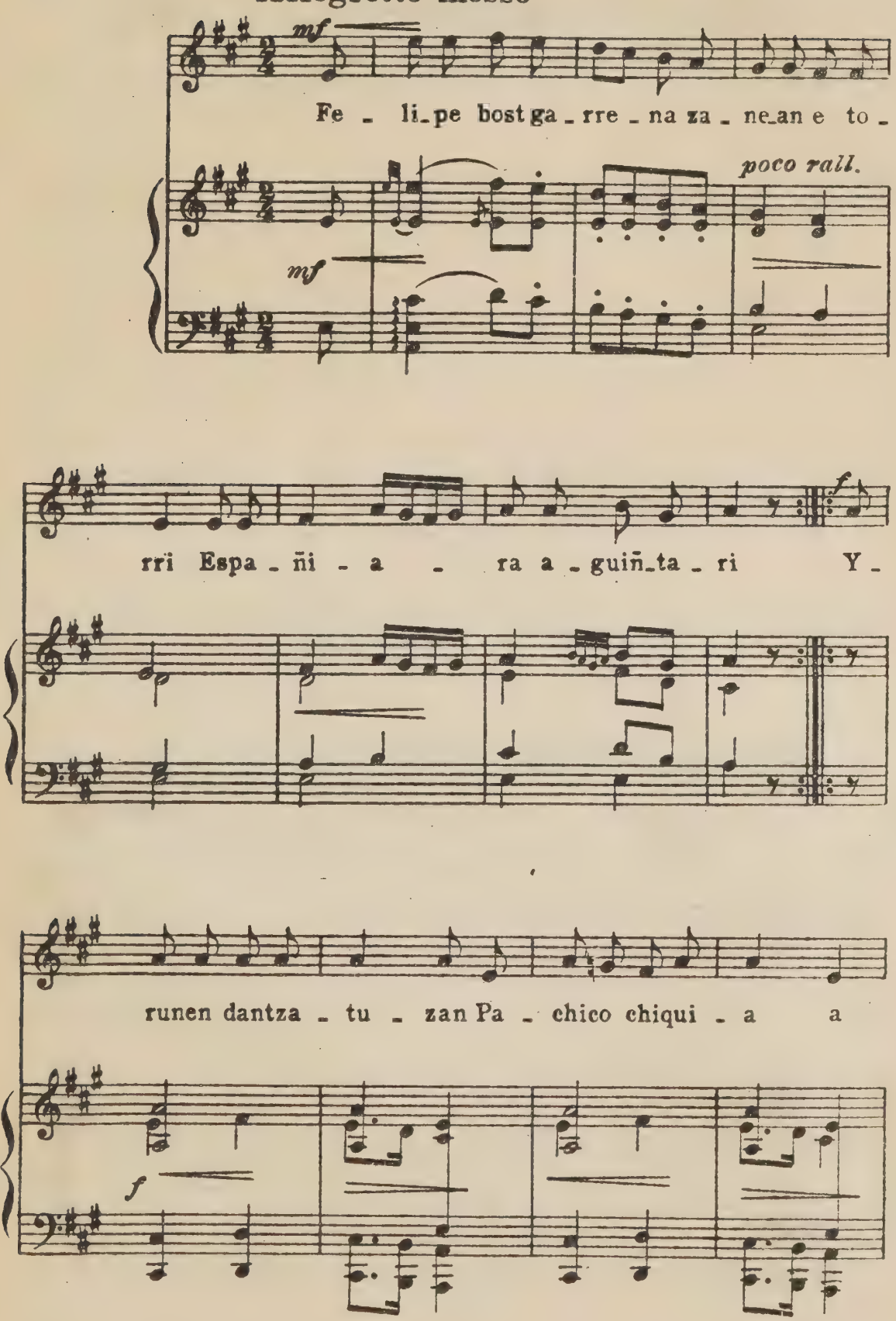


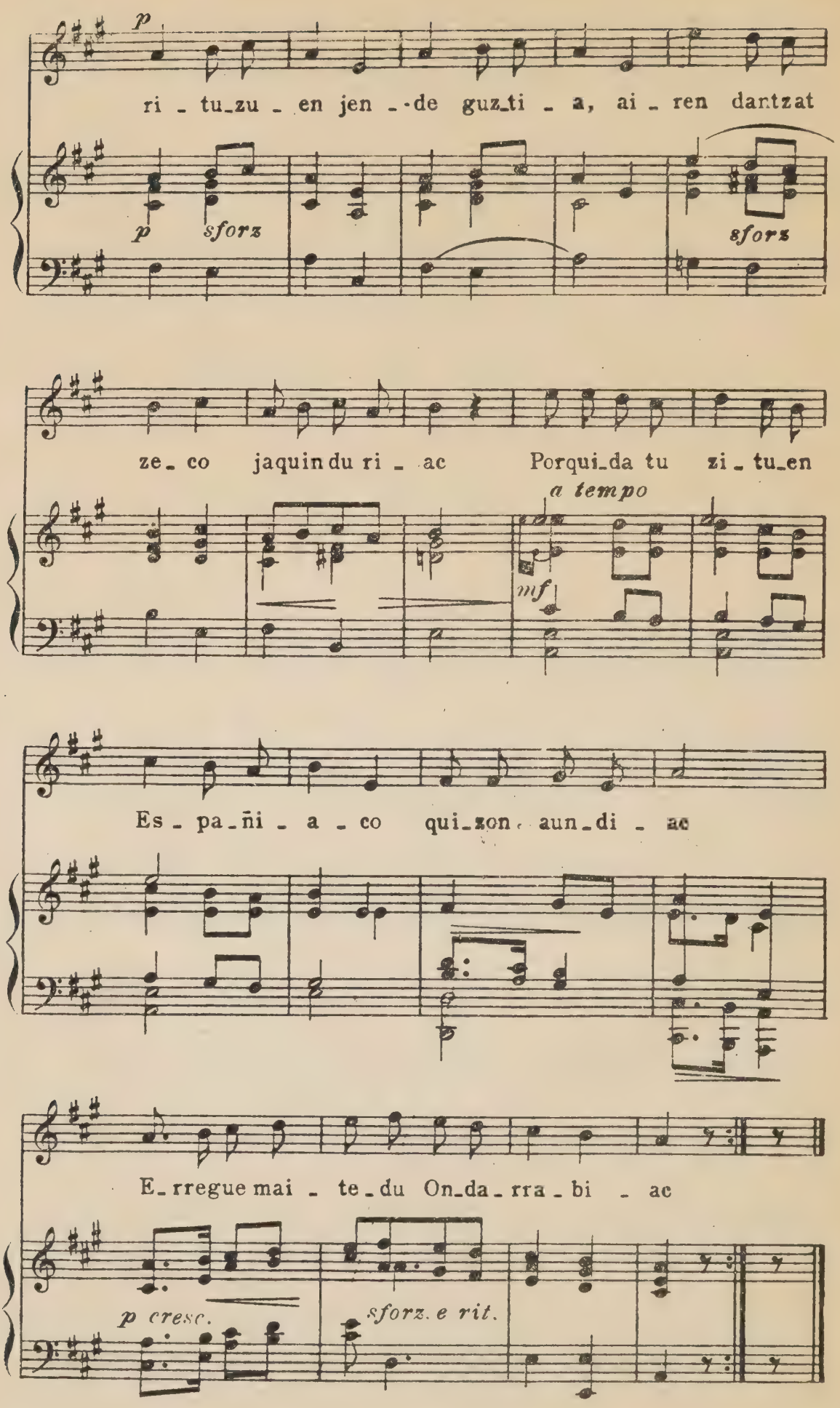
324)

Ondarrabia Chiquía

(Canto historico)

Allegretto mosso



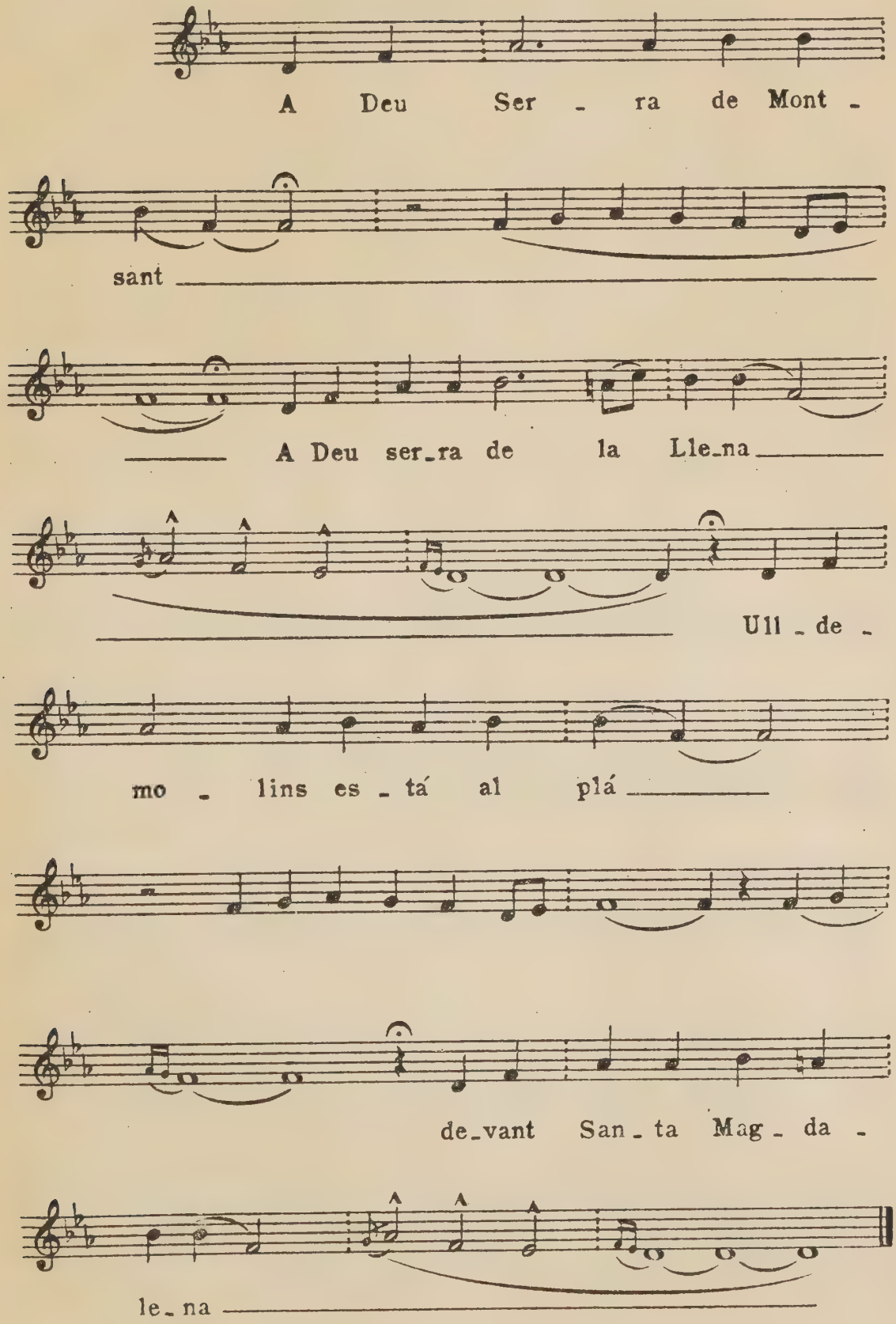

p
ri - tu_zu - en jen - de guz_ti - a, ai - ren dantzat
p sforz
sforz
ze - co jaquin du ri - ac Porqui_da tu zi - tu_en
a tempo
mf
Es - pa_ñi - a - co qui_zon aun_di - ac
E_rregue mai - te_du On_da_rra_bi - ac
p cresc.
sforz. e rit.

325)

Cançó de llaurar

Prades (Tarragona)

Recogida por
D. Higinio Anglés.

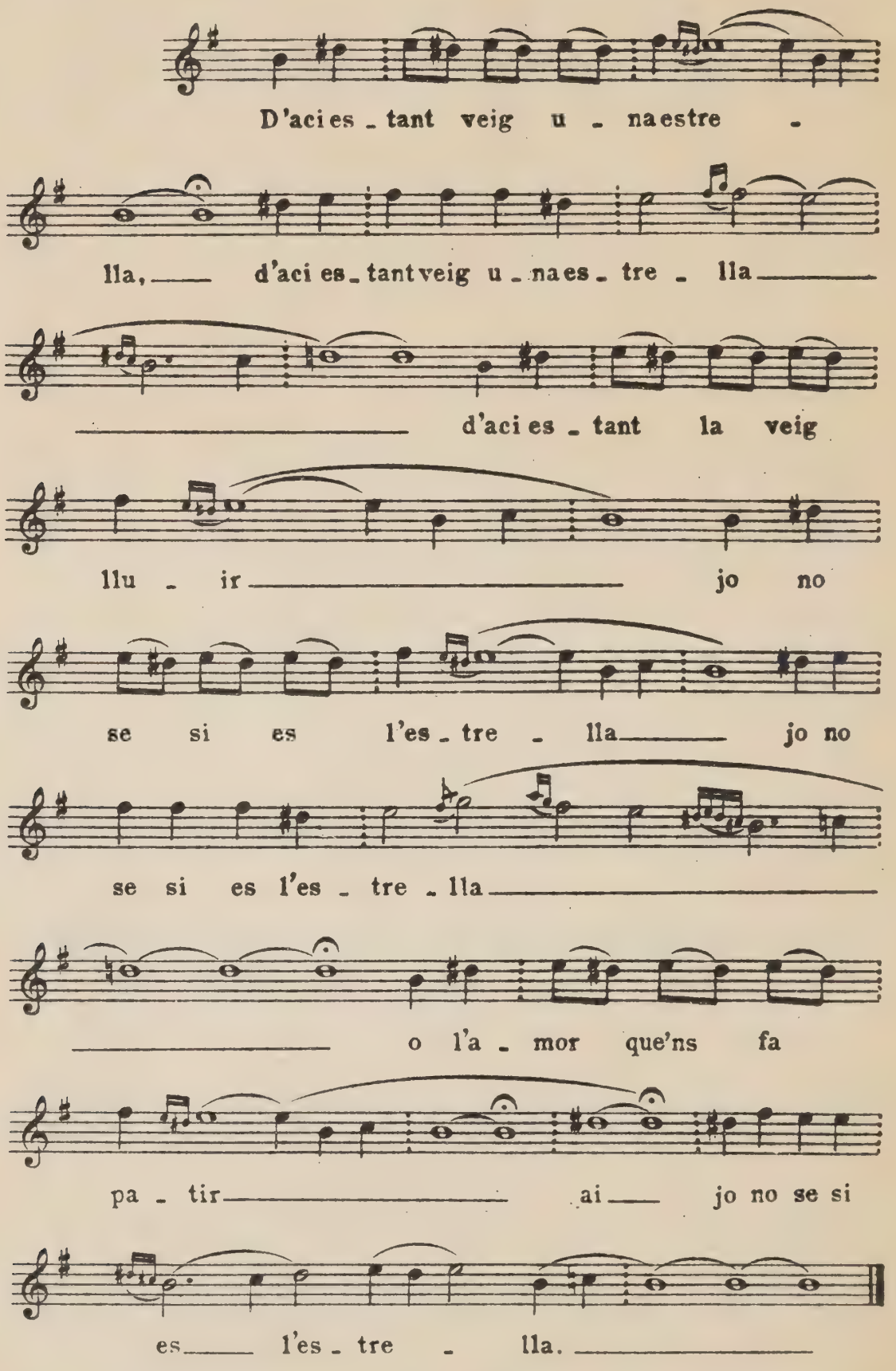


326)

Cançó de Batre

Ulldemolins (Tarragona)

Recogida por
D. Higinio Anglés.



(TEXTO LITERARIO)

INDICE GENERAL DE MATERIAS

BREVE PROEMIO

A LA SEGUNDA PARTE

Página

Conclusiones y dudas 7

SEGUNDA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA PÚBLICA

Sección Octava. Coplas festivas y típicas de costumbres.—*A)* El Mayo.—*B)* Pasacalle *y recitativo ad libitum.*—*C)* Pasacalle y Marcha. *(Alboradas de gaita).*—*D)* Rondas-Alboradas *(Enramadas).*—*E)* Coplas Soldadescas.—*F)* Coplas *(de romeria y de ciegos romeros).*—*G)* Coplas *(de ciegos vendedores de romances).*—*H)* Coplas Varias.—*I)* Alalás.—*J)* Baladas.—*K)* Cantigas, Codoladas, Corrandas, Glosadas etc.—*L)* Canciones Varias.—*Más Esclarecimientos sobre la Copla romanceada.*

Anotaciones

A) El Mayo 17
B) Pasacalle instrumental *y recitativo.* 18
C) Pasacalle vocal o Marcha-Alborada de gaita 20
D) Rondas, Albadas, Enramadas 20
E) Coplas Soldadescas 22
F) Coplas de romería y de ciegos romeros 23
G) Canto de ciego vendedor de romances. 23
H) Coplas Varias. 24
I) Alalás-*Esclarecimientos* 25
Anotaciones 29
J) Baladas 30
Anotaciones 34

K) Cantigas, Codoladas, Corrandas, Glosadas 34
L) Canciones Varias 35
Esclarecimientos 35
Anotaciones 35

Sección Novena. *A*) Imprecisión de significado *de los términos Danza y Baile.—B*) Opiniones de nuestros tratadistas,—*C*) Formas poéticas, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.—D*) Instrumentos populares *actuales acompañantes.—E*) Solo de gaita.

Esclarecimientos

A) Imprecisión de significado *de los términos Danza y Baile* . 38
B) Opiniones de nuestros tratadistas de Danza y Baile . . 39
C) Formas poéticas, *similares o renovadas, substituyendo a muchas antiguas canciones danzadas.* 41
D) Instrumentos populares actuales acompañantes . . . 42
E) Solo de gaita 44
Anotaciones 48

Danza prima 48
Una de las advocaciones de la Danza prima 50
Giraldilla 50
Muiñeira del gaitero Choqueiro 50
Dos bailes a lo alto 51
La Tarara. 51
El Copeo Mallorquín 52
Jota *La Alicantina* y *La Jota del carrer* 52
Jota *en música de fadrins* 52
Jota *tarraconense* 52
Jota *tortosina.* 52
Dos coplas bailablès leonesas. 53
Dos Granadinas afandangadas 53
Malagueñas, sevillanas y rondeñas, tipo genérico, el *Fandango.* 54
Malagueña del guitarrista popular Francisco Rodriguez Murciano 54
Tres *Soleares.* 56

Adiciones

Ay an Penaren Aundia.—Ainhura.—Chorino a Caiolan.—Izar Ederra. 57
Hlstoria a bat.—Charman garriya.--Argia dela diozu.—Ondarrabian.—Mariya, nora zuez.—Pello Josepe.—Ondárrabia chiquia. 58

Otra adición

Dos canciones de *llaurar* y de *batre* de la provincia tarraconense 59

Conclusión 61

APÉNDICES

Apéndice I.—*Cantos de la Montaña* 65
Apéndice II.—*La canción danzada, tema alegre* 71
Apéndice III.—*Glinka en Granada* 75
Apéndice IV.—*Guitarradas a lo viejo* 79
Apéndice V.—*Los Cantos Flamencos.* 83
Apéndice VI.—*Preludios vascos* , ... 87
Nuevos preludios vascos 91

INDICE DE PERSONAS

CITADAS EN EL TEXTO DE ESTE TOMO

Adalid (Marcial del), 30
Aldanza (Antonío de), 39
Alvarez (Fermín Maria), 37
Anglés (Higinio), 59
Antonieta (Maria), 46
Arana (Ramon de), 20, 22, 23, 29, 30, 33, 34, 37, 44, 45, 46, 47, 48.
Bach (Juan Sebastián), 9
Berceo (Gonzalo de), 21
Bertran y Bros, 34
Blanco García (P.) 40
B. (Trini), 24, 25
Boccacio, 31, 32
Borgoña (Duque de), 32
Boxeraus, 41
Braga (Teófilo), 29
Cantigas de Alfonso el Sabio, 44, 47
Carducci (Giosue), 33
Cascales, 47
Casellas, 10
Cejador (Julio), 62
Cervantes (Miguel de), 40
Chateaubriand, 46
Choqueiro (El *gaitero*), 50
Castro y Campo (J.), 54
Costa (Joaquín), 28, 47, 48
Covarrubias, 17
Dante, 31
Diniz (El Rey), 51
Dvorak, 11
Escobar (Pascual), 18
Esquivel (Juan de), *Vide Juan Navarro Esquivel*
Estébanez Calderón (Serafín, *El Solitario*), 40, 43
Feijoo (Perfecto), 29, 50
Ferrandiere, 41
Gabriel (*Arcangel*), 31
Giner (Salvador), 18, 19, 21, 52
Glinka (Miguel), 11, 54, 55
Gómez de Blas (Juan), 39
Góngora, 55
González (Baltasar), 40
González Bravo (Luís), 40
González del Valle (Anselmo), 24, 25, 50
Gracian, 62
Hita (Archipreste de), 32, 34
Hurtado (José), 36
Ibañez (Blasco), 7
Inzenga (José), 30, 53
Iranzo (Miguel Lucas de), Condestable de Castilla, 41
Isidoro (San), 49
Iza Zamacola y Ozerin (Juan Antonio de), *Don Preciso,* 40
Joan dels Orguens, 32, 41
Juan I de Aragón, 32, 41
Juvencio, 61
Littré, 39
Machado y Alvarez (Antonio), (*Demófilo*), 17, 25
Magdalena (*Maria*), 31
Marcial, 43
Menendez Pidal (Juan), 48, 49
Menendez Pidal (Ramon), 35
Meyerbeer, 11
Milá y Fontanals (Manuel), 22, 25, 28, 37, 46, 47, 51
Minguet e Irol (Pablo), 40, 53
Montoto (Luís), 17
Montra (Juan de), 32

Murguia (Manuel), 16, 20, 27, 28, 30
Moussorgski, 10, 11
Navarro Esquivel (Juan), 39, 40
Noguera (Antonio), 24, 34, 36
Nuevo y Miranda (Rufino G.), 36
Núñez Robres (Lázaro), 36, 53
Ocón (Eduardo), 53
Otaño (P. Nemesio), 24, 36, 37
Ovidio, 45
Pedro (*San*), 31
Pérez Ballesteros (José), 16, 18, 51
Phelipe Cuarto, 31, 51
Pujol Alonso (Julio), 22, 23, 37
Renjifo, 47
Rimsi - Korsakow, 10, 11
Roda (Vizconde de), 32
Rodriguez Marín (F.), 17, 18
Rodriguez Murciano (F.), 54, 55
Rusiñol (Santiago), 7
Saavedra Fajardo, 62
Salinas (Francisco de), 35
Salomón, 17
Sampedro (Casto), 43
Santisteban (Antonio), 57
Sarmiento (P.), 16
Sbarbi, 18
Schuchardt, 29
Serra (Eusebio), 21
Serra y Boldú (Valerio), 36
Sibelius, 10, 11
Smetana, 11
Touchard (Mauricio), 7, 8, 54
Vacqueiras (Rambaldo de), 33
Varnhagen (El *cancionero* de), 51
Vázquez (Mariano), 54, 55
Viardot (Madame), 40
Villalba (P. Luis), 37
Wagner (Ricardo), 9, 10
Weber, 11
Zuloaga, 7

(MÚSICA)

INDICES GENERALES
DE CANCIONES
Y DE
COLECTORES DE CANCIONES

PRIMERA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA DOMÉSTICA

Sección I

1. Nana (Alcalá de Guadaira)—B. (Trini).
2. Otra (Osuna)—Rodriguez Marín (F.).
3. Id. (Málaga)—Ocón (Eduardo).
4. Id. (Granada)—B. (Trini).
5. Id. (Osuna)—Rodriguez Marín (F.).
6. Canción de cuna (Asturias)—Menéndez Pidal (Ramón).
7. Id. id. (Badajoz).
8. Vou-veri vou (P. de Mallorca)—Noguera (Antonio).
9. Otro (Manacor)—Noguera (Antonio).
10. Canción de cuna (Tortosa).
11. Id. id. (Tortosa).
12. Id. id. (Tortosa).
13. Id. id. (Tarragona).
14. Id. id. (Alcanar).
15. Arrolo (Santiago)—De la colección de Incenga.
16. Berce (Santiago)—Arana (Ramón de).
17. Canción de cuna (Zarauz)—De la col. *Melusiva*.

17 bis. Variante de la anterior (Vizcaya)—Azkue (R. Maria de).

Secciones II y III

No hay ejemplificación en estas secciones

Sección IV

Tonadas de corro o de vueltas en rueda

18. Cancioncllia (Andalucia).
19. Cancioncilla (Chelva).
20. Id. (Madrid).
21. Id. (Madrid).
22. Id. (Madrid).
23. Id. (Madrid).

Sección V

Tonadas de Romances.—A) Religiosos

24. Romance viejo *(De Musica libre septem)*—Salinas.
25. Id. id. (De la misma obra)—Salinas.
26. Id. id. (Id. id.)—Salinas.
27. Id. id. (Id. id.)—Salinas.
28. Id. id.—*Canta tú, cristiana musa*—Salinas.
29. Id. id. (La Bisbal)—*San Ramón de Penyafort.*
30. Id. id. (Tarragona)—*El mal rich.*
31. Id. id. (La Selva)—*A San Jaume de Galicia.*
32. Romance (León)—*Para Roma caminan*—Pujol Alonso.
33. Id. (Pontevedra)—*Estando cosendo*—(Feyjóo Perfecto).
34. Canto de ánimas (Soria)—De la col. de Incenga.
35. Id. (Novelda).
36. La canción de Santa Rita.
37. *La Virgen de Covadonga* (Pravia)—Menéndez Pidal (R.).
38. Otra a la Vírgen de Covadonga—Menéndez Pidal (R.).
39. *La Virgen de Culdubrero*—Menéndez Pidal (R.).
40. Romance de Santa Catalina (Aranda de Duero)—Menéndez Pidal (R.).
41. Estribillo religioso—González del Valle (Anselmo).
42. Otro—González del Valle (A.).
43. Otro—González del Valle (A.).
44. Otro—De la col. de Incenga.

Tonadas de Romances.—B) Profanos

45. *La gentil porquera.*
46. *Cridas.* (Variantes en Mallorca)—De la col. de Noguera.
47. Romance de ciego (Pontevedra)—Del Museo Arqueológico.
48. Tonada de romance (Burgos)—Menéndez Pidal (R.).
49. Otra—(Burgos)—Id. id.
50. Romance de Lanzarote del Lago *Tres hijuelos habrá el rey*—Pujol Alonso (Julio.)
51. Tonada del *Conde Sol* (Tortosa).

52. Don Juan y Don Ramón (Manacor)—Noguera (Antonio).
53. Tonadas del romance, *Compte Arnau* (Cataluña).
54. Otra (Cataluña).
55. Otra (Tortosa).
56. *La musa del hostal* (Tarrasa).
57. *Serrallonga* (Gerona).
58. *Los presos de Perpinyá* (La Bisbal).
59. *Xafarrocas* (La Bisbal).
60. *La filla del Mallorquí* (Tarrasa).
61. *Los segadors* (Gerona).
62. Otra versión (La Bisbal).
63. *Los presos* (Montserrat).
64. *El fill del Rey* (Santa Coloma).
65. *El rey mariner* (La Bisbal)—Carreras y Dagas (Juan).
66. *La dama d'Aragó* (San Celoni)—Id. id.
67. *La niña desenvuelta* (San Celoni)—Id. id.
68. Estribillo de una canción (*De Musica libri septem*)—Salinas.
69. Romancillo (Id. id.)—Salinas.
70. *Pensó el mal villano* (Id. id.)—Salinas.

70 bis Romance de Valdovinos—*Suspiraste, Valdovinos* (Id. id.)—Salinas.

71. Tonada de folias—*No me le digais mal* (Id. id.)—Salinas.
72. *Helo, helo por do viene* (Id. id.)—Salinas.
73. Cantilena—*Tángo-vos yo el mi pandero*—(Id. id.)—Salinas.
74. *A enfardelar judios...* (Id. id.)—Salinas.
75. *Tres Cortes armara el rey* (Id. id.)—Salinas.
76. *Mi grave pena* (Id. id.)—Salinas.
77. Fragmento de cantilena vulgar—*Tu la tienes Pedro*—(Id. id.)—Salinas.
78. Cantilena vulgar—*Válasme, Nuestra Señora*—(Id. id.)—Salinas.—
79. Canción muy popularizada—*Que me quereis, el Caballero)*—(Id. id)—Salinas,
80. Cantarcillo—*Aunque soy morenica*—(Id. id)—Salinas.
81. Las quejas—*¿A quién contaré yo mis quejas*—(Id. id.)—Salinas.
82. Cantilena—*Aquella Morica garrida*—(Id. id.)—Salinas.
83. Romance—*Partese el moro Alicante*—(Id. id.)—Salinas.
84. Canción de segadores—*Yo me levantara, madre*—(Id. id.)—Salinas.
85. *¿Quién te me enojó, Isabel?*—(Id. id.)—Salinas.
86. Tonada de las Endechas.
87. Cantilena—*Si mis amores no me valen*—(Id. id,)—Salinas.
88. Copla—*Caminad, Señora*—(Id. id.)—Salinas.
89. *Casome mi padre...* (Id. id.)—Salinas.

Sección VI

Canciones.—A) Callejeras y de oficios

90. El trapero (Málaga)—B. Trini.
91. Canto de sereno (Tortosa.
92. Otro (Tortosa).
93. Otro (Tortosa).
94. Otro (San Mateo).
95. Otro (San Mateo).
96. Canción del pastorcillo (Palma de Mallorca)—Pont (Antonio).
97. Cantar de molinero (Pontevedra)—Feijóo Poncet (Perfecto).
98. Otro (Cangas)—(Id. id.).
99. Otro —Villalba (P. Luis).
100. Canto de tahonero (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
101. Canto de panaderos (Ribera)—Feijóo (Perfecto).
102. Canción de cazador (Manacor)—Pont (Antonio).
103. Otra (Santa Coloma de Farnés)—Sensat (Miguel).
104. Cantar der labrador (Mallorca)—Pont (Antonio).
105. Canción del labrador (Murcia)—Pérez Casas (B.).
106. Canción de labrador (Id.)—Pont (Antonio).
107. Cantar d'o arrieiro (Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).

B) De faenas agrícolas

108. Canción de siega (Artá)—De la col. de Noguera.
109. Canción de trilla—De la col. de Noguera.
110. Canción de trilla (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
111. Otra (Id. id.)—Pont (Antonio).
112. Canción de siega (Id. id.)—De la col. de Noguera.
113. Canción de siega (Id. id.)—De la misma col.
114. Canto de trilla (Alcañiz)—Camo (Enrique).
115. Canto de trilla (Murcia)—Pérez Casas (B.).
116. Canto de trilla (Murcia) —Id. id.

C) De faenas agrícolas complementarias

117. *Cansó d'espadà* (La Puebla) —Noguera (Antonio).
118. Otra (Manacor)—Noguera (Antonio).
119. *Cansó d'esveyá* (desvahar) (P. de Mallorca) —Noguera (A.).
120. Canción de olivareros—Noguera (A.).
121. *Cansó de desvainar* (*etsequea*)—Noguera (A.).
122. *Cansó des ventá a s'era* (aventar)—Noguera (A.).
123. *Cansó de tondre* (trasquilar) (P. de Mallorca)—Noguera (A.).
124. Otra (P. de Mallorca)—De la col. Noguera.
125. Canción al salir de la deshoja (*Segabeyo*) (Santader).
126. Canto de faenas agrícolas (Lugo)—Arana (Ramón de).
127. Id. id. (Lugo)—La han recogido muchos colectores.

Sección vii

Cantos papulares de festividades religiosas

A) El canto de la Sibila

128. Canto llamado de Manacor (P. de Mallorca).
129. Id. llamado de Marratxi (P. de Mallorca).
130. Id. llamado de Urgel.

B) Profesionales de rogativas

131. *Ad petendam pluviam* (Urgel).
132. Copla de rogativas (Burgo de Osma)—Menéndez Pidal (A.).
133. Saeta (Sevilla)—B. Trini.
134. Otra (Sevilla)—Id. id.
135. Otra (Sevilla)—Id. id.
136. Otra (Sevilla)—Id. id.
137. Otra (Sevilla)—Id. id.
138. Otra (Cádiz y Sevilla)—Sbarbi (José Maria).
139. Fragmentos de la Folia de la Barquera (Santander) I, II, III.
140. *In* recort (Tortosa).

C) Cantos de Pasión

141. Maestro Nicolau (Antonio).
142. *L'oració del hort,* divino o *Canto de Pasión.*
143. A la Virgen de los Dolores (Santander)—Otaño (P. Nemesio).
144. Canto de Pasión (Tortosa).

D) Cantigas de Santa Maria (de Alfonso el Sabio)

145. Estribillo de una Cantiga—*Ben per esta os Reys*—Del Códice de Alfonso X.
146. Otro *que en na Virgen gloriosa*—Del mismo Códice.
147. Cantiga (Estribillo)—*Entre Ave et Eva*—Del mismo.
148. Cantiga (Estribillo)—*Todo logar mui ben pod'esser*)—Del mismo.

E) Gozos

149. Gozos de la Virgen de los Dolores (Cataluña)—De un Códice montserratino.
150. *Polorum Regina* (Cataluña)—De id.
151. Bal-lada dels Goyts de Nostra Dona (*Los set goyts recompterem*) De un Códice montserratino.
152. Goigs de Nostra Senyora de Nuria (*Plana de Vich*).
153. Goigs del Roser (Plana de Vich)—Romeu (Lluis).

F) Cantos de festividades especiales

154. Salutación al sonar las doce del dia (Cataluña).
155. Jesus y Maria (Cataluña)—De la col. de Alió.
156. Ena Arrerosteko (Suberoa)—De la col. Azkue.
157. Codolada—*Las tres Maries*—Pont (Antonio).
158. Id.—*Ses panades* (P. de Mallorca)—Pont (Antonio).
159. Id. (Mahón) *Deixem lo dol*—Taltabull (G.).
160. Id. (P. de Mallorca)—*Deixem lo dol*—Pont (Antonio).
161. Caramella (Cataluña)—De la col. Bertrán y Bros.
162. Id. (Cataluña)—De la col. Briz (Pelayo).
163. Andana (Onteniente)—Chabás (Roque).
164. Canto para pedir el aguinaldo (Molina) - Cami (E.).
165. Canto de Navidad—*Nit de vetlla*—Farnés (Julia).
166. Villancico de Navidad *(*Orense) —González del Valle (A.).
167. Panxolina de Nadal (Galicia)—Id. id.
168. Canto de Noche Buena (Sierra de Montejo)—Gallego (M.)

G) Oraciones de ciegos postulantes

169. Coplas de la Virgen del Carmen *(Canto y Violín).*
170. Coplas a la Virgen del Pilar *(Canto y Violín).*
171. Oración del peregrino *(Canto, violín y guitarra).*

SEGUNDA PARTE

EL CANTO POPULAR EN LA VIDA PÚBLICA

Sección VIII

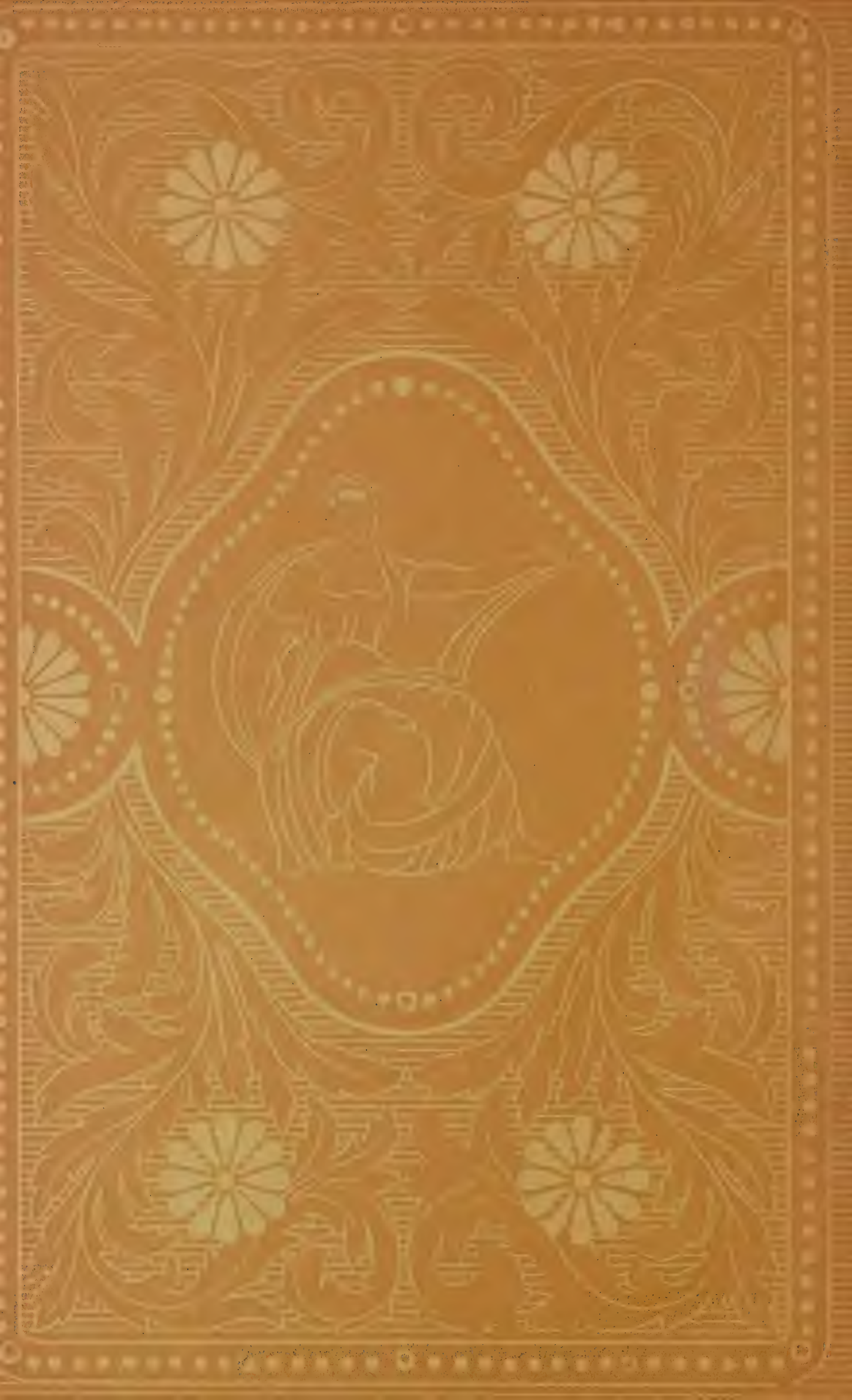
172. *El Mayo* (Primera versión (Osuna)—Rodriguez Marín (F.).
173. *El Mayo* (Segunda versión) (Cadiz)—Sbarbi (José M,ª).
174. *El Mayo* (Tercera versión) (Cartaya - Huelva)—Rodriguez Marín (F.).
175. *Pasacalle* (Cuart de les Valls) (Valencia)—Escobar (Pascual) y Maestro Giner,
176. Pasacalle o Marcha - Alborada—Arana (Ramón de).
177. La Ronda (Santander).
178. Albadas (Alboradas) (Tortosa).
179. Albaes *(Vega de Valencia)*—Giner (Salvador).
180. La Enramada (Segorbe)—Sanchez Torralba (V. S.).
181. La Enramada (Tortosa*)*.
181 bis. Variante.
182. Copla soldadesca (Lugo).
183. Otra (León)—Pujol Alonso (Julio).
184. Otra (Tortosa).
185. Otra (Tortosa).

186. Copla de romería (Cuart de les Valls—Valencia)—Escobar (Pascual) y Maestro Giner.
187. Canción de ciegos de romería (Galicia)—Arana (Ramón de).
188. Canto burlesco de ciego de romeria (Galicia)—Arana Ramón de).
189. Copla leonesa de romería (León)—Pujol Alonso (Julio).
190. Canto de ciego vendedor de romances (Primera versión) (Galicia) —Sampedro (Casto).
190 bis. (Versión segunda)—Arana (Ramón de).
191. Estudiantil (Santander)—Otaño (P. N.).
192. Copla carcelera—(Camero - Castilla la Vieja)—Col. Incenga (José).
193. Copla de muchachas casaderas—B. (Trini).
194. Copla de boda (Santander)—González del Valle (Anselmo).
195. La canción de la zambomba—(Puebla - Baleares)—De la col. de Noguera (A.).
196. Copla de fiesta taurina—(Tortosa).
197. Copla de columpio—B. (Trini).
198. Otra (Málaga)—B. (Trini).
199. Copla de corro (Madrid).
200. Otra (Madrid).
201. Canción del Valle de Langreo—(Asturias)—González del Valle (Anselmo).
202. Canción amatoria—Romancerillo de Milá y Fontanals.
203. Eulalia—Romancerillo de Milá.
204. Falta de palabra—Romancerillo de Milá.
205. Marta—Romancerillo de Milá.
206. Mariana—Romancerillo de Milá.
207. Los tres estudiantes—Romancerillo de Milá.
208. Copla asturiana—De la Col. de Nuevo y Miranda.
209. Copla ovetense—(Asturias)—González del Valle (A.).
210. Alalá.
211. Alalá—(Pontevedra).
212. Alalá.
213. Alalá—(Pontevedra)—Arana (Ramón de).
214. Alalá Id.
215. Alálá—(Salvatierra - Pontevedra)—Id.
216. Alalá (Lugo)—Id.
216 bis. Variante (Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).
217. Alalá (Pais de la Ulla - Pontevedra)—Arana (Ramón de).
218. Alalá (Coruña)—Id.
219. Alalá (Lugo)—Id.
220. Alalá (Coruña)—Id.
221. Alalá (Lugo)—Id.
222. Alalá (Betanzos)—Fajardo (Federico).
223. Alalá (Lugo)—Arana (Ramón de).
224. Alalá (La Estrada - Pontevedra)—Feijóo (Perfecto).

225. Alalá (Pontevedra)—Arana (Ramón de).
226. Alalá (Lugo)—Id.
227. Alalá (Lugo) -Id.
228. Alalá (Lugo)—Id.
229. Alalá (Ferrol - Santiago - Pontevedra)—Id.
230. Alalá (Pontevedra)—Id.
231. Alalá (Lugo)—Id.
232. Alalá (Lugo)—Id.
233. Alalá (Lugo)—Id.
234. Alalá (Lugo)—Id.
235. Alalá (Lugo)—Id.
236. Alalá (Pais de la Ulla - Pontevedra)—Id.
237. Alalá (o Balada)—(Pontevedra)—Id.
238. Balada (Lugo)—Id.
239. Balada (Lugo)—Id.
240. Balada (Lugo)—Id.
241. Balada (Coruña)—Id.
242. Balada (Lugo)—Id.
243. Otra (Lerez - Pontevedra)—Id.
244. Cantiga (Santander)—Sos (Antonio).
245. Otra (Asturias)—Menendez Pidal (R.).
246. Otra (Asturias)—Menendez Pidal (R.).
247. Codolada (Palma de Mallorca)—Noguera (A.).
247 bis. Variante (Palma de Mallorca)—Pont (A. J.).
248. Corranda (Collbató - Cataluña)—De la Col, de Bertrán y Bros.
249. Glosada (Artá - Mallorca)—De la Col, Noguera (A.).
250. Canción (Aranda)—Menendez Pidal (R.).
251. Otra (Asturias)—Id.
252. Canción (Asturias)—Id.
253. Canción (Asturias)—Id.
254. Canción (Asturias)—Id.
255. Canción (Asturias)—Id.
256. Canción (Asturias)—Id.
257. Canción (Asturias)—Id.
258. Canción (Asturias)—De la Col, de Hurtado (M.).
259. Canción (Asturias)—De la Col. de Id.
259 bis. Variante de la anterior.
259 ter. Canción (Asturias).
260. Canción (Asturias)—De la Col. de Nuevo y Miranda.
261. Otra (Asturias)—De la Col. de Id.
262. Canción (Asturias)—De la Col. de Id.
263. Canción (Asturias)—Otaño (P. Nemesio).
264. Codolada (Baleares)—Noguera (A.).
265 - 266. Canto Madrileño (Castilla la Nueva)—De la Col. Nuñez Robres (L.).
267. Canço de pandero (Urgel - Cataluña)—Serra y Boldú (Valerío).

268. Les tres pometes (Frontera francesa - Cataluña)—Alvarez (Fermín M.ª).
269. El gorrión (Cataluña)—Id.
270. El soldado y la pastora (Cataluña)—Id.
271. Canción amatoria (Cataluña)—Id.
272. Cantar gallego (Galicia)—Arana (Ramón de).
273. Cantar gallego (Galicia)—Id.
274. Cantar gallego (Vierzo - Galicia)—Id.
275. La alegria del querer (León)—Ruiz Manzanares (Jacinto).
276. Soy del Hoyo (León)—Pujol Alonso (J.).
277. ¿Qué dirá la gente? (León)—Id.
278. Canción leonesa (León)—Id.
279. La moneda que alegra (León)—Id.
280. La pindonga (León)—Id.
281. Súbela (León)—Id.
282. La panadera (León)—Id.
283. Cuando vayas a la fuente (León)—Id.
284. Si de Leòn me ausento (León)—Id.
285. ¿A dónde fué? (León)—Id.
286. La despedida (Potes - Santander)—Otaño (P. Nemesio).
287. Al tirurín, tintín (Zamora)—Villalba (P. Luis).
288. Danza prima (Oviedo)—González del Valle (A.).
289. Danza prima (una de las advocaciones) (Oviedo - Asturias)—González del Valle (A.).
290. Giraldilla (Oviedo)—De la Col. de Hurtado (J.).
291. Muiñeira coreada con la gaita (Darbo - Cangas)—(Feijóo Perfecto)
292. Baile a lo alto (León)—De la Col. de Incenga.
293. Baile a lo alto (León)—De la Col. de Incenga.
294. La Tarara (Soria)—De la Col. de Incenga.
295. El Copeo Mallorquín (Islas Baleares)—Noguera (A.).
296. La Alicantina (De la Ribera del Júcar)—Giner (S.).
297. La Jota del carrer (Valencia)—Giner (S.).
298. Jota en música de fadrins (Los Valles)—Escobar (P.).
299. Jota tarraconense (La Riba - Tarragona).
300. Jota tortosina (Tortosa).
301. Copla bailable leonesa (León)—Pujol Alonso (J.).
302. Copla bailable leonesa (León)—Id.
303. Granadina (Granada).
304. Granadina (Granada.)
305. Malagueña (Andalucía).
306. Malagueña (Málaga) - Sbarbi (José M.ª).
307. Malagueña (Andalucía).
309. Rondeña larga.
310. Malagueña (Granadina) —Tañida por Rodriguez Murciano.
311. Soleá *¡Ay soleá, soleá!*
312. Soleá (por el medio punto)—*¡Ay! que ya biene Dios.*

313. Soleá, *Se murió la madre mía.*
314. *Ay au Penaren Andia.*
315. *Aiñhara.*
316. *Choriñoa Coiolan.*
317. *Izar Ederra.*
318. *Historia a bat.*
319. *Charmin Garriya.*
320. *Ondarrabia.*
321. *Argia de la diozu.*
322. *Mariya Noya Suaz.*
323. *Pello Josepe.*
324. *Ondarrabia Chiquía* (Canto histórico).
325. *Cançó de llaurar* (Prades - Tarragona) Anglés (Higinio).
326. *Cançó de Batre* (Ulldemolins - Tarragona) Anglés (Higinio).



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

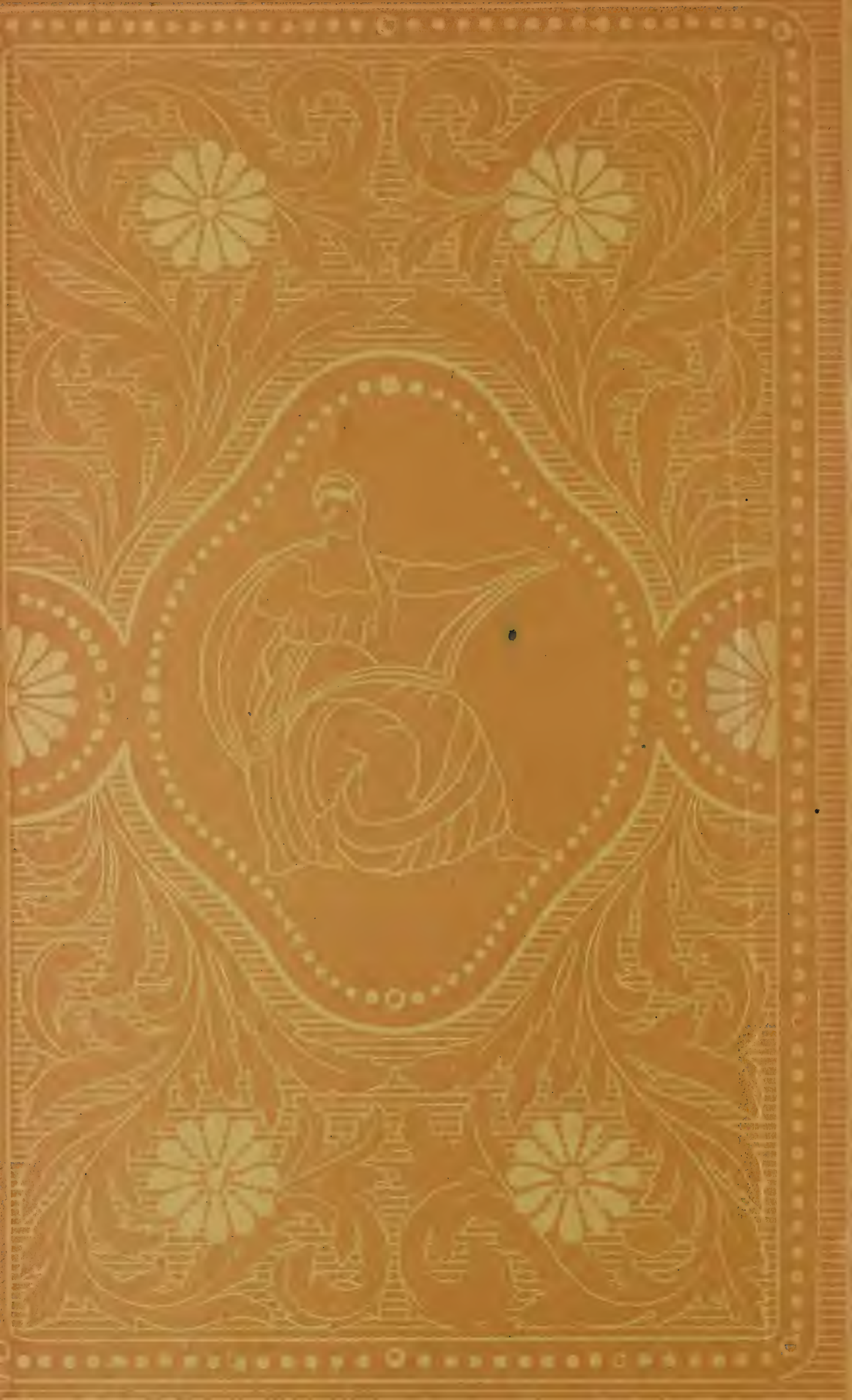
M
1779
P44
t.2
Music

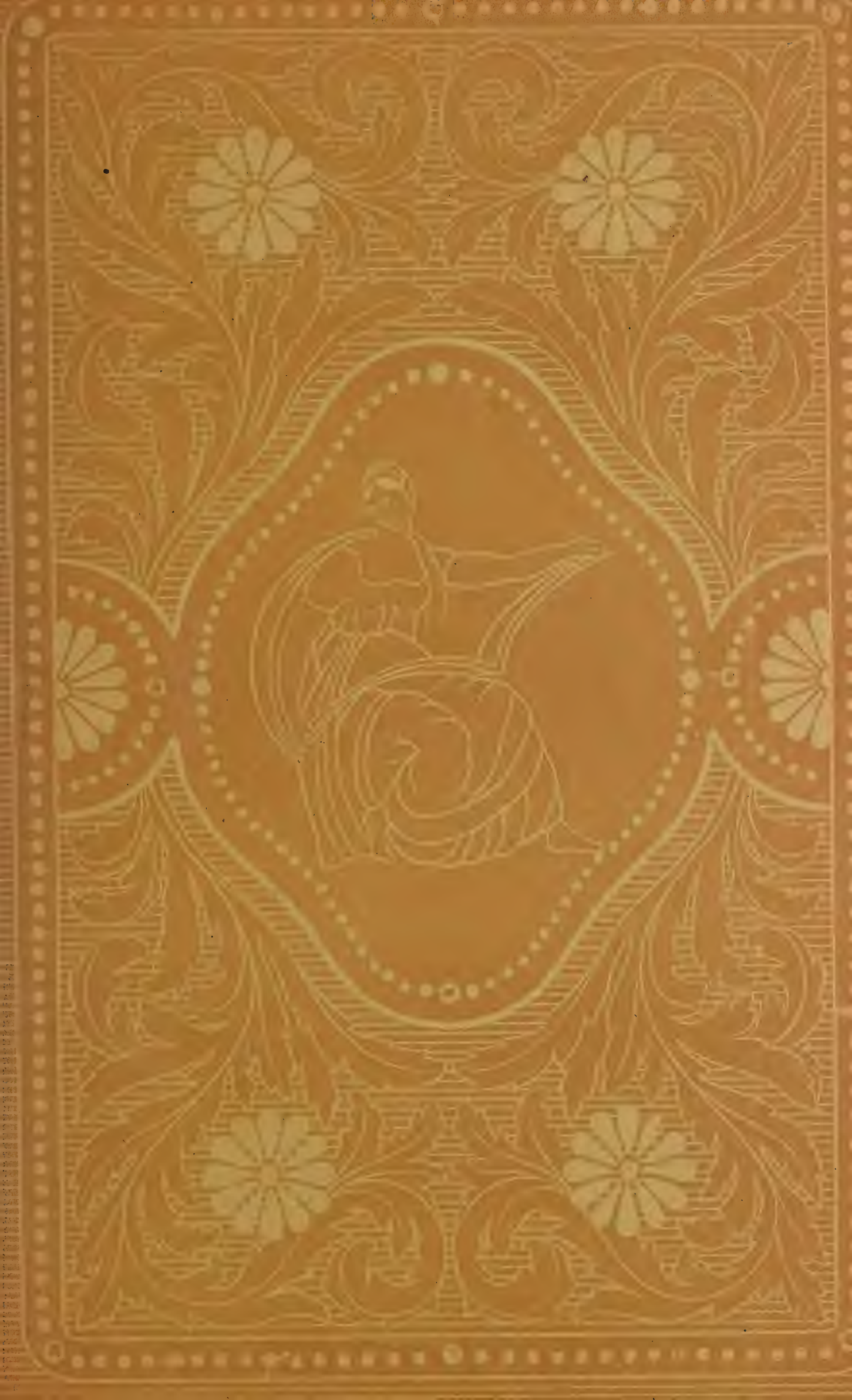
Pedrell, Felipe (ed.)
Cancionero musical popular español

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06454 344 0

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL





CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

Art
Aus
2
786.1
S735

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

TOMO TERCERO

17/1782
26/5/22

EDUARDO CASTELLS, IMPRESOR-EDITOR
VALLS : CATALUÑA

PROEMIO - INDICE

Ya lo dije en un programa previo que trataría en una *Tercera Parte,* o también en una *Cuarta Parte,* si la ejemplificación lo reclamaba, de «El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalidad del arte, secundada por la tradición técnica y cuasi constante de componer sobre la base del tema popular.»

Fundando el canto popular sobre la base de los modos antiguos cantó en gracia de Dios cuanto le dictó la *música natural.* No pudo realizar esto la música artificial fundada sobre bases convencionales y arbitrarias, supresión de los modos antiguos, substitución de toda tonalidad aceptando solo la absoluta de la modalidad mayor y menor hasta que llegaron los tiempos en que pudo cantar con todas las cuerdas de la lira, como había cantado eternalmente la música natural.

La encarnación de mis ideas en la realidad la hallará en la ejemplificación siguiente a partir del siglo XIII en que el lector podrá hallar bien difundida hasta nuestros tiempos.

Sin mas dilaciones expongamos en el Indice de este Proemio toda la materia de comprobación de esta especie de fusión del arte natural con el arte arrificial.

SIGLO XIII

Cinco cantigas del Rey Sabio

1) El texto homófono de la Cantiga CC.
2) El de la CCXXX.
3) El de la LXI.
4) Y el de la LXV.
5) El de esta Cantiga ha sido harmonizada por mí.

SIGLO XIV

6) *O Virgo splendens hic.* (Del *Llibre Vermell,* códice montserratense).

7) *Stella splendens in monte.* (Del mismo códice).

8) *Laudemus Virginem.* (Del mismo códice).

8 *bis)* *Caza* (*Canon*), *respuesta* del documento anteriorr

9) Los Gozos, su forma literaria &.

10) El canto del *Ave Maria* &.

11) Canto de las tres purezas de Maria &.

12) Canto a tres partes vocales i *triplum* &.

12 *bis*) Canto del *Vilorai.*

13) *At mortem festinemus* &.

SIGLO XV

14) Alburquerque, Alburquerque,

15) Lealtad ¡oh Lealtad!

16) Muy crueles voces dan..,

17) ¿Ensalada?

18) En memoria d'Alixandre.

19) ¿Que es de tí desconsolado?

20) Fiestas a la conquista de Granada.

21) Levanta, Pascual, Levanta...

22) Yo no soy la Reina viuda...

23) A tal pérdida tan triste...

24) Romerico, tú que vienes...

25) Triste España sin ventura...

26 y 26 *bis)* Égloga de Juan del Encina.

27) ¡Carnal fuera! villancico final de la Égloga de este título.

28) Caballeros de Alcalá.

29) Deh fosse la.

29 *bis)* Deh fosse la.

30) Rómpese la sepultura,..

31) Franceses, ¿por qué razón
Fuisteis del Ruysellón...

32) Por unos puertos arriba...

33) La viuda, ensalada. Fragmentos: A—B—C—D—E.
34—35) Variaciones sobre la *Gallarda Milanesa*.
Id. sobre el *Canto del Caballero*.
36) ¡Ora, sus!
37) Las mis penas, madre!...
38) Meus olhos van per lo mare...
39) De Monzón venia el mozo...
40) Prado verde y florido...
41) Dos canciones y villanescas espirituales.
42 a 47) Estos ejemplos son del libro de vihuela El Maestro, de Luis Milán.
48) Tres moricas me enamoran..,
49) Enemiga la soy, madre...
50) Ay que non era...
51) Aquel caballero, madre...
52) Como está sola mi vida...
53) Baja (Danza).
54) Ya se asienta el Rey Ramiro.
55) Con pesar recordó el moro...
56) Triste estaba el Rey David.
57) Del libro *Silva de Sirenas*.
58) Ay de mí!...
59) De donde venis, amore.
60) Jamás cosa que quisiera...
61) Los brazos trayo cansados...
62) Si d'amor pena sentís...
63) Mira Nero de Tarpeya...
64) So ell encina...
65) Pavana.
66) Alta (Danza).
67) Guarte, guarte el Rey Don Sancho...
68) La mañana de San Juan...
69) Paseábase el Rey Moro...
70) Duélete de mi, señora.
71) De los álamos vengo...
72) ¿Como quieres, Madre...
73) Morenica, dame un beso...
74) Vos me matasteis...

75) Ay que non oso...
76) No se que me bulle...
77) Que farem...
78) Enfermo está antíoco.
79) La Monja.
80) Cuatro de empezar.
81) Otro cuatro de empezar...
82) ¿Décima?
83) Barquilla, pobre de remos...
84) Romance y Endecha.
85) Romance.
86) Cuatros teatrales.
87) Otro...
88) Españoleta y paso y medio (bailete antiguo).

TERCERA PARTE

El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular.

SIGLO XIII

CINCO CANTIGAS DEL REY SABIO

De momento ya dije cuanto me ocurrió decir sobre las Cantigas del Rey Sabio en el texto literario del Tomo I (pág. 104 y siguientes del presente *Cancionero)*. Publico aquí como documento histórico el texto de otras cinco Cantigas:

1) *el texto homófono de la* CC.
2) *el de la* CCXXX.
3) *el de la* LXI, *y*
4) *el de la* LXV.
5) *el de esta ha sido harmonizada por mi.*

Sólo añadiré a lo dicho en el texto literario del referido Tomo I, que la revisión metódica y ordenada de los comentarios que se solicitaba acerca de las Cantigas, está en el mismísimo estado en que se halla la reproducción hecha del famoso Códice del Rey Trovador tal como salió en la edición hecha por la Academia Española. Lo que dice bien claro «que no estamos en época de revisiones sino de estudios». Del códice florentino de las *Cantigas de Santa Maria,* aunque ya advirtió el marqués de Valmar «que merecía publicarse en un estudio especial». Mi insigne amigo Mitjana también ha reclamado como yo y otros, añadiendo a su reclamación «que aún queda mucho por hacer en esta obra magna». ¿Mucho — añado yo, dolorosamente — quizá *todo,* contemplando tantos libros como éste que debieran

ser populares, apenas los conocen algunos contadísimos eruditos y escasísimas corporaciones oficiales. ¡Qué no he dicho yo sobre esto, corrido de vergüenza, presenciando el espectáculo de incultura, tozuda y obcecada, que estamos dando!

La Cantiga antes indicada, número 5), es la única harmonizada por mí que aquí publico. Todas las otras y bastantes más corren por ahí impresas y sueltas harmonizadas todas por mí, como la presente.

SIGLO XIV

6) O VIRGO SPLENDENS HIC

Del *Llibre Vermell,*
código montserratense.

Es el primero de los *cants* (forma particular de cada uno, época de su composición, traducciones y reproducciones del *Codex* llamado *Llibre vermell,* clasificado en el manuscrito montserratense), que se estudian en *Els Cants dels romeus* (siglo XIV) por D. Gregorio Maria Suñol en la *Analecta Montserratensia,* volumen I año 1917, recientemente publicado. Consta este Estudio de un Proemio y de XI extensos capítulos ilustrados con textos y reproducciones músicas de altísimo interés histórico-musical y folk-lórico, puesto que la factura artística del *Codex* acusa un testimonio de diversas formas musicales, desde la simplicísima y unisonal de la melopea gregoriana, hasta la perfecta polifonia *triplum* (en tres partes), pasando, además, por la forma del *ballet,* del *canon,* de la *diafonia,* y del *Motete.* Por alguna anotación metódica puede considerarse como el primer documento que emplea en Cataluña cierta terminología musical, desconocida hasta lo presente. Por la precisión que se dá en el códice en señalar el uso y momento en que solían ejecutarse aquellos cantos, da el documento capital importancia a la historia del canto popular religioso en general. Reviste, además, el concepto literario otra importancia, pues aparte de la lengua latina, las dos formas del habla catalana, la erudita o sabia y la popular o usual, de que se hace marcada distinción en la misma cabecera del *Codex.*

Se da cuenta en el cap. I del «número de los cantos—de la forma particular de cada uno,—de la época de su composición—de ¿si habían más cantos en el *Llibre vermell?*—lugar que ocupan en el *Codex*—y, cuales son exclusivamente montserratinos».

Por lo que afirma el P. Villanueva en su *Viaje literario a las iglesias de España,* vol. VII, págs. 151 y 152, se ve que alude a este *Codex,* y que admira las canciones que contiene cuando visitó Montserrat el año 1806. Por lo que afirma el P. Villanueva se deduce que el código contenía muchas canciones latinas y lemosinas, dando como muestra una que precisamente no ha llegado hasta nosotros, perdida, indudablemente, en las peripecias y viajes que haría el códice en el siglo pasado, que trascribimos textualmente, en el ejemplo que aquí comentamos para que acompañe a las otras de las cuales conservamos también la música, y de ésta el texto solo. De la descripción—añade el P. Suñol, no respondemos más que con la autoridad del polígrafo dominicano.

El original desaparecido del Códice es el *Birolay de Madona Sancta Maria* que citan el P. Villanueva y Víctor Balaguer, aquél en su *Viaje literario (loc-cit.)* y éste en su *Historia de los Trovadores* (tomo I, Madrid, 1882, pág. 186, segunda edición). Balaguer refiriéndose a la época de composición del *Birolay* («que corrobora nuestra opinión»—añade el P. Suñol)—y en la transcripción que hace, no es exacta con la ortografia que presenta el P. Villanueva, escribe esta nota de comentario: «Al siglo XIII, mejor que al XIV, como se supone, y como yo mismo dije, erradamente, en alguna parte, pertenece aquel canto dulcísimo llamado *Birolay de Montserrat,* que se cantaba en la iglesia del célebre monasterio catalán, y cuya primera noticia se debe al P. Villanueva». Asienta a lo dicho en esta nota el P. Suñol, en cuanto a la composición, «aunque el manuscrito donde aparece copiado sea del giglo XIV».

Paso por alto otros detalles apropósito de otros cantos que pudo contener el manuscrito que puede consultarse en la *Analecta Montserratensia.*

Trata el capítulo II, de «cuando (o en qué ocasiones) se

cantaban» — «los romeros a Montserrat: ida: llegada: estancia: velada espiritual: la danza: son estos los cantos que en Montserrat aprendían».

Componen una bibliografía curiosa las obras que se han consultado para la redacción de este importante capítulo.

A continuación se estudian los cantos por el mismo orden en que aparecen en el *Codex.*

Ya se ha reproducido en la *Analecta* que estudiamos la tonada del *O Virgo splendens hic.* Digamos, ahora, copiando el sumario del cap. III, que es una antifona montserratina: «Uso de esta antifona: — interpretación gregoriana: — interpretación extra litúrgica o popular: canto a voces» — «La *caza:* — harmónica resultante: — razón de nuestra transcripción».

La forma de *antifona,* con el correspondiente *versillo* y *oración,* acusan un destino puramente litúrgico y una intervención directa del monje que presidía la reunión de peregrinos a su llegada, y las plegarias acostumbradas. Cuando la antifona era cantada por los romeros prestábase a una segunda interpretación distinta de la liturgia exclusiva, bien acusada por la contextura del canto y particularidades de los incisos que forman el canto y los mismos miembros melódicos. La presencia de letras cabeceras o mayúsculas que subdividen toda la metodia en grupos de proporción exacta, de dieciseis notas cada uno, revelaron al transcribidor una interpretación proporcional del sentido del texto que tampoco reclamaban la métrica del texto, y que, por lo tanto, debía exigirla la forma musical en que se ejecutaría. La advertentencia o notación — escribe el P. Suñol, — que se hacía al margen del Codex, *Caça de duobus vel tribus,* podía tener un significado de forma, aun cuando no la habíamos encontrado en ningun tratado como indicación de terminología musical». Pronto dió el colector en la clave del significado de la voz *Caza,* voz catalana, equivalente a regla, es decir *Canon,* voz que correspondía asimismo, a la italiana *caccia,* que también se usó en esta acepción musical. Descubierta la interpretación musical, la *repetitio diversa vocis* del *canon* le indicaba cada una de aquellas iniciales que fragmentaban

la pieza en grupos de dieciseis notas. La melodia unisonal gregoriana, pues, se convertía en harmonia a dos o tres voces, quedaba casi explicado el título, *Antiphona dulcis armonia dulcissima Virginia Maria de Montserrato.* La harmonia resultante del *canon* es como puede figurarse, un poco primitiva y rudimentaria, pero en su misma simplicidad había de cautivar a los buenos romeros.

7) STELLA SPLENDENS IN MONTE

Del Llibre Vermell.

Extracto el sumario de este capítulo: «Composición—Sabor popular montserratino — El *ball rodó:* nombres: quien tomaba parte en el *ball*—Temas imitados—Canto a voces—Qué es *discantas*—Manera de combinar las voces, segun fuese *cantinela, rondel, motet* o *conductas*—Propiedad en que se disponen las voces en este canto montserratino—La gráfica musical: las tres escrituras musicales—*La notación proporcional: L'ars antigua:* y *L'Ars nova*—La notación de este canto—Principios rítmicos proporcionales mensurados de las dos épocas—Ritmo de nuestro canto—Impresión que produce—Transcripción».

El *Llibre vermell* no dá a la composición nombre especial, aunque implícitamente lo declara así, calificándola de *Dansa,* cuando al fin del *Virgo splendens* escribe la siguiente cabecera en latín, que traducimos así: «Sigue otra cantilena de toda dulzura, de la misma Nostra Dona a ball rodó (*ad tripudium rotundam*»).

Como se ve es una danza a *ball rodó, ad tripudium rotundam,* puramente catalana, porque se bailaba dando vueltas por la plaza, llamada, también, *ballet de Déu* porque la autorizan los eclesiásticos, y por su popularidad era considerada como un *ballet pla,* por el estilo de la moderna sardana.

La composición, en suma, es un verdadero *discantus* o *biscantus.* Y aquí el P. Suñol hace la historia de esos pro-

cedimientos técnicos de antiguas prácticas harmónicas usadas en la infancia del arte, de las cuales habia de salir el arte de hoy. No podemos entretenernos comentando las leyes de tales prácticas, lo mismo que las de la gráfica de las diversas notaciones mensuralista o mensurada, proporcional o figurada que aparecen en el *Codex Vermell.*

8) LAUDEMUS VIRGINEM

Del Llibre Vermell.

En el cap.° V el colector comenta en el sumario la *Fórmula de invitatorio* — el *Carácter penitencial* de ciertas *Devotas jaculatorias* — en donde aparecen otra vez las formas *Caza* o *cacería* (entiéndase *caccia* o *canon)* — explica la *Intercalación del doble texto* y la *Feliz concordancia* del mismo — la Transcripción — el *Desenvolvimiento musical en un nuevo «canon».*

A las transcripciones de estas *cantiones* litúrgicas titulalas el ilustre P. benedictino colector, acertadamente, *Cants dels humils.*

8 bis)

Al mismo estilo pertenece la *Caza* (Canon) siguiente, que podria considerarse como una respuesta musical del documento anterior. Acomódanse perfectamente, dos textos.

9)

Del Llibre Vermell.

Pertenece el extenso sumario siguiente al Cap.° VI: Los Gozos de los hijos — Maria y la Montaña — Transcripción textual — Uso de los Gozos: Su forma literaria — Disposición de los nuestros — Otros similares — Forma lingüistica: La lengua d' «oc» y la de «oil» — La Catalana y la Provençal — La literaria y la usual — La lengua usada en nuestros Gozos — Ca-

racterísticas de la forma musical — Danza: ¿era acompañada? — Ritmo y Melodia — Análisis de la primera frase: Su modalidad: Referencias a la modalidad gregoriana, a la greco-romana y a la bizantina: Forma rítmica — El «re» del segundo *bordón* — La tornada: cambio rítmico: aire que le da — Como alternaban los romeros — Qué representa el compás — El punto rítmico — Proporcional al comienzo de la tornada — Transcripción musical».

Comenta el colector esta idea: «Los gozos de la madre son la alegria de los hijos», y pasa enseguida a examinar en el *Llibre Vermell* lo que nos ha conservado la fórmula montserratina de los *Goig,* y su estilo. Apunta, desde luego, el título que es ya una explicación del estilo de la obra: es el siguiente:

Ballada dels gotxs de nostra dona (Nuestra Señora), en vulgar catalán a ball rodó (es decir *ad tripudium rotundam,* como hemos visto antes).

Fíjase, desde luego, en la *forma literaria* de los gozos, y de su usanza, especialmente en Cataluña y la Provenza, que presentaba siempre las obligadas estancias conocidas y la responsión inicial, forma que conviene con la que cita Milá y Fontanals en la *Joyas del Gay Saber (1).* En el *Llibre Vermell,* no obstante se identifican la responsión y la tornada, entre si, la media copla del comienzo cantada por todos, y más tiene el *retronx* o repetición del último bordón de cada estancia o copla.

Hace notar el P. Suñol, que el subtítulo de *Balladas* señalado en el *Codex,* precisa de explicita manera el género popular tan favorecido en aquel tiempo, porqué pertenece con justo derecho al grupo de *Danzas Sagradas,* de las cuales se hallan, todavia ejemplares sobrevivientes. Otra cosa es digna de comentarse fijándose en el subtítulo de nuestra *Ballada dels goigs de Nostra Dona,* el *vulgar catalán* que se menciona, pues demuestra que entonces se conocia otra forma del catalán, es a saber, el romance catalán llamado en el *Llibre Vermell,* vulgar catalán, distinguiéndole así de la forma más aristocrática y culta representada por el *llemosí.*

---

(1) Vol. III, pág. 307.

10)

Del Llibre Vermell.

Años atrás puse algunas harmonizaciones o varias melopeas populares del *Llibre Vermell.* Si mal no recuerdo aqui correspondia una.

Copiemos ahora el sumario que encabeza lo que se dice en el Cap.° VII de los *Analecta Montserratencia* y el estudio *Els cants dels romeus* que vamos glosando.

«El canto del *Ave Maria* — Transcripción y traducción — Forma *responsoriada* — La copla — Resultado del encadenamiento de las coplas — Notas generales de la música — Mérito especial de esta tonada: Compenetración de lo litúrgico y lo popular — Ritmo — Particularidades de la distribución del tiempo — Transcripción musical».

El Codex presenta esta glosa del *Ave Maria,* que diriamos en latín, sin título excepto la indicación de «a ball redon».

Hace notar el ilustre Padre transcribidor y traductor que esta composición es de una forma popularísima y litúrgica, «tanto más popular cuanto más fué creada para el pueblo en la forma responsorial».

11)

Del Llibre Vermell.

Sigue el sumario del Cap.° VIII:

«Canto de las tres purezas de Maria — Transcripción — Rima literaria — Relación de ritmo con el canto anterior — Modalidad — Contraposición de la modalidad del canto citado ahora — Relación textual y melódica con el «Alma Redemptoris Mater» gregoriano — Transcripción».

Encabezan el manuscrito de esta composición, tres palabras; «a ball rodon».

La forma literaria y la música implican la relación de esta danza—cantada con la anterior.

Obsérvase sobre la modalidad, que el *Cuncti simus* anterior es de segundo modo gregoriano, transportado a *sol menor* moderno: y que el *Polorum Regina* corresponde al quinto *modus* gregoriano, bemolizando constantemente el *si,* y por lo mismo transportado al *do mayor* moderno. Aquel, el *Cuncti simus* es un *plagal* en la teoria de la Edad Media: éste, el *Polorum Regina*, un *auténtico.*

12)

Del Llibre Vermell.

Sumario del Cap.° IX:

«Intéres general de esta composición—Traducción literaria—Transcripción latina—Las tres voces—Notas geniales de esta polifornia—Como deben cantarse—Advertencias para la transcripción musical que ofrecemos—Las tres voces separadas con el texto literario propio».

Forma esta pieza un canto a tres partes vocales completas o *triplum.* Por su técnica constituye un ejemplar verdaderamente excepcional en aquella época.

12 bis)

Cierra este canto la serie de los marianos. Constan en el sumario del Cap.° X estas investigaciones:

Canto solemne—Transcripción del texto—Forma literaria lingüística—¿Le corresponde el nombre de *Virolai* por razón del texto?—Aire señorial de la primera parte del canto: Entonación popular de la segunda—Simultaneidad de las dos partes: El «motete»—Gráfica musical—Modalidad—¿Se puede calificar de *Virolai* por la música?—Transcripción musical moderna.

Esta pieza no acusa el vulgar catalán, sinó la forma literaria y académica o *estil* de la lengua trovadoresca, época de los trovadores secundarios, desde el 1335, cuando se empieza a introducir el nombre de *Gay Saber* o *Gaia Ciencia,* dada al *Arte de trobar.*

Repitamos con el coleccionador algo sobre la característica de la forma *Virolai,* nombre que, al parecer, encontró el P. Villanueva en la poesia que copió de este *Codex.* Cree el P. Suñol que le pertenece el nombre de *Virolai* al *Motete* que comentamos.

Virolai se diriva de *virer* (virar o girar) y *lied (lai* o canción). Parece que en la forma métrica literaria esto sucedia cuando por la composición especial de las rimas y bordones, o versos, en el sentido moderno, el poeta tornaba (volvia) o *viraba hacia el lai inicial* con versos de la misma medida o rima. O también, cuando con solas dos rimas, la primera dominaba en toda la composición, y la segunda aparecia nada más que de tanto en tanto; y, además el primero o dos primeros bordones se repetian muchas veces ambos a dos juntos o aislados, formando una especie de tornada hacia la cual se giraba o viraba a menudo.

Según esto, es extraño que ninguna de las tres composiciones montserratinas a las cuales se ha dado el nombre de *Virolai* corresponda a la explicación que de este nombre dan los literatos. A esto añade el colector: El *Rosa plasent,* el que ha transmitido el vocablo *Virolai,* ni retorna a la primera rima (si es que el P. Villanueva cita íntegra la composición) ni la primera domina en toda la composición, ni los primeros *bordones* aparecen a intervalos. El *Rosa d'Abril* de Mosén Verdaguer, tampoco concuerda con las mentadas características; y se debe a que bautizó con aquel nombre inspirado en esto por un su amigo y laureado poeta que quiso resucitar asi una palabra muy montserratina, incitándole, puede ser la idea, las primeras palabras *Rosa plascent* del antiguo *Virolai.* Queda *l'Inperayritz* (Emperatriz) que no solo no tiene un *lai* inicial a donde se retorna, o solo dos rimas, ni reaparece ninguno de los dos primeros *bordones,* sinó que cada dos coplas las rimas se renuevan y la última

de todas aparece subdividida en dos. El concepto puramente literario es, pues deficiente, según nuestro humilde parecer, para encontrar en este caso la explicación de la palabra *Virolai,* y creemos que hemos de buscarla en la forma musical.

Vale la pena de citar lo que más adelante piensa del *Virolai* en cuestión. «Virolai», además de forma poética, se decia también de una canción que acompañaba una danza, *lai-virat.* Según la etimologia de *Virolai,* parece que esta interpretación es natural y legítima: *Viravan,* giraban, danzaban en torno de la canción. Lo que no sabriamos ahora fijamente determinar si la música de la canción tenia alguna semejanza en su forma externa con lo que hemos dicho del virolai literario; esto es, que, por ejemplo, al fin de la música se volvia el *lai* inicial. Uu modelo de esta música la tendriamos en el *Stella splendens,* que a la última parte de la copla reitera la melodia del coro. Así sacadas en las danzas *Cuncti simus, Polorum Regina* y *Ad mortem festinamus,* que luego estudiaremos. Y sin danza, el *Mariam matrem.*

Facilmente colegirá el lector porqué hemos elegido para este capítulo la harmonización que yo puse años atrás al texto del *Rosa d'Abril* de Verdaguer y no el de *l'Inperaytritz* que, modificado después, aparece en ritmo de $^3/_2$.

13)

Del Llibre Vermell.

Termina el estudio de *Los Cantos de los Romeros* en el Cap.° XI, *At mortem Festinemus,* que nos ofrece el Sumario siguiente:

«Canto penitencial—Danza de la muerte— Traducción literal— Transcripción latina — Forma literaria — Danza moral —Forma responsoriada— Carácter de la música — Exégesis melodico-rítmica — Conviene notar la libertad de la acentuación —Transcripción musical moderna —Variaciones texuales o piadosas reflexiones de la muerte — Advertencia final».

Por más que el Canto penitencial de que aqui se trata tenga el aire de una danza, es, si acaso, la *Danza de la muerte*, una verdadera danza moral, que tiene un aire exhortatorio desde la primera copla que el trovador hace a los que vivimos en este mundo, que con tanta facilidad nos distraemos de considerar el fin de todas las cosas.

Como factura musical pertenece al grupo del *Cuncti simus* y *Polorum Regina*. Toda la danza gira por el ámbito de las tonalidades quinta y sexta gregoriana, o sea el *Tritus* antiguo, «peró puede asegurarse — según expone el autor — *la Tornada i la darrera part de les cobles al quint o auténtic,* transportado al *do mayor,* y la primera parte de la copla, el *quinto* en su posición natural, o, tal vez, a un *octavo (Tetrandus),* con la tónica provisional *sol,* modulando, en la resolución, a un *sexto modo,* determinado por el semitono, mi - fa».

Conviene observar que en los cantos montserratinos, como en todos las populares, se admite y se practica la libertad mas absoluta en el emplazamiento del acento, que no está ligado a ninguna convención previa ni exige ningún *ictus* o apoyo para hacerse sentir sin perder nada su oficio.

Ya es hora de terminar los rápidos extractos que hemos hecho del interesantísimo estudio, con tan buena fortuna y mejor inteligente atención, ha llevado o cabo nuestro ilustre amigo y compañero de estudios en estos achaques comunes de aficiones a la restauración de la melopea patria, agradeciéndole la citación que hace de nuestras harmonizaciones de algunos cantos, precisamente del famoso Codex o *Llibre Vermell,* hechas a petición suya.

SIGLO XV

14) ANÓNIMO

Alburquerque, Alburquerque,
Merecias ser honrado;
En tí están los dos Infantes
Fijos del Rey Fernando

Proceden estos cuatros versos de un romance, que no se halla en ningún Cancionero. Se refiere a un hecho acaecido en 1430. En un manuscrito de fines del siglo XV, que se halla en Bib. Nacional de Madrid, halló Barbieri el romance entero, con la variante de la primera copla que dice los *tres,* en vez de los *dos* Infantes del Código de Palacio transcrito por el citado Maestro.

(Cancionero Burbieri, 321).

15) LEALTAD ¡O LEALTAD!

En la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* se halla — según Barbieri — «el documento de música profana española más antiguo de que tenia noticia; es un romance a cuatro, que se halla en el manuscrito de la misma Crónica, música atribuida por unos a *Juan de Olí», Olid,* y por otros a Diego Gómez.

La copia de la Crónica data del año 1466.

(Vide Can. Barbieri, Preliminares pag. 11).

16) MUY CRUELES VOCES DAN...

Composición que data del 1469, cuando, hechas las bodas de Isabel la Católica con Don Fernando, Infante de Aragón, Rey de Sicilia, estaban rebelados los catalanes contra su Rey Don Juan II, capitaneados por el Duque Juan de Lorena, que luego murió en Diciembre del dicho año.

(Vide Canc. Barbieri, 319).

17) ¿ENSALADA?

Francisco Peñalosa, 1470-1535.

Curiosa composición. Parece compuesta como para una apoteosis música de la canción, escrita a 6 partes vocales, las dos primeras sobre un mismo texto *Por las sierras de Madrid,* y las cuatro restantes sobre las letras de otros tantos villancicos populares, *Enemiga la soy, madre — Aquel pastorcito, madre — Vuestros son mis ojos — Loquebantur variis linguis.*

(Vide Canc. Barbieri, 438).

Peñalosa n. en 1470 y m. en 1535, fechas no comprobadas aunque probables. Fué *cantor* (maestro) de la capilla del Rey Don Fernando el Católico y, quizá antes *cantor* de la capilla del Papa, según testimonio del mismo León X. En el *Canc. de Barbieri*, figura como autor de la composición que se comenta. Eslava publicó 6 en un *Lyra Sacro-Hispana:* yo publiqué 2 en el Salterio Sacro-Hispano. En el archivo de Tarazona existen numerosas obras de este autor, que no hay que confundir con Juan Peñalosa que fué «músico de tacla» o sea organista de la Catedral de Toledo, allá por los años de 1549 y 1566.

(Vide Pedrell *Catalech de la Bib. Mus. de la Dip. Provincial de Barcelona,* vol. II, pág. 164).

18) EN MEMORIA D' ALIXANDRE

Dice Barbieri que este romance debió ser compuesto en el verano de 1489, cuando el Rey Católico estaba sitiando a la ciudad de Baza. Quizá la primera copla de este romance no concuerda con el sentido de lo demás. Versa el romance sobre la embajada que recibieron los Reyes católicos, considerados por el pueblo como destinados a la conquista del Santo Sepulcro, para esta liberación cristiana y, además, el aniquilamiento de la raza de Mahoma.

En el tratado de Salinas. De *Música lalri septem*, se da la noticia de que cuando en 1492 se publicó el decreto de expulsión de los judios, cantara el pueblo esta cantorcilla,

Ea, judios, a enfardelar,
que mandan los reyes
que paseis la mar.

que el maestro Anchieta excogió como tema de una *Missa famosa,* hoy perdida.

Nacio el maestro Juan Anchieta a mediados del siglo XV y m. en su patria, Azpeitia, en 1323. Fué Capellán y Cantor de los Reyes Católicos. Cuando el Príncipe Don Juan contó quince años de edad, asistió Juan Anchieta a la Cámara del Príncipe como de los Reyes.

(*Vide Canc.* Barbieri, 328, y además mi *Catalech de la Bib. Mus. de la Dip. de Barcelona,* pág. 159, vol. II).

19) ¿QU' ES DE TI, DESCONSOLADO?

Juan del Encina.

Este romance, completado y tomado por Barbieri del *Cancionero de Juan del Encina* fué hecho a consecuencia de

la rendición de Granada en 2 de Enero de 1492. A continuación de este romance, queria Encina que se cantara su villancico, que empieza, *Levanta, Pascual, levanta,* composición que data del año anterior a aquella fecha.

Véase, ahora la canción conmemorativa italiana de Verardi, dedicada a celebrar la conquista de Granada.

20)

La conquista de Granada se celebró en Roma con fiestas religiosas y profanas, entre estas una corrida de toros *(taurorum venationem)* y un drama intitulado *Historia Bœtica,* escrito en latín por el Camarero del Papa, Carlos Verardi, y representado el dia 21 de Abril de 1492. Al fin de este drama se halla impresa una canción italiana (la presente), especie de himno en loor de los Reyes Católicos que puede verse completo en el *Cancionero* de Barbieri, Vide *Apéndice* 315.

21) LEVANTA, PASCUAL, LEVANTA...

Este es el villancico que conmemora la conquista de Granada, y que Encina recomendaba que se cantase después del que empieza

¿Qu' es de ti, desconsolado?

(*Canc.* Barbieri, 316).

22) YO NO SOY LA REINA VIUDA...

Anónimo.

Composición posterior a la fecha de la muerte de la Reina Doña Isabel, madre de Isabel la Católica, que pasó muchos años de su viudez retirada en Arévalo, hasta que murió el 15 de Agosto de 1496. Piensa Barbieri que la música de este romance puede atribuirse a alguno de los músicos de la cámara y capilla de la Reina Católica, tal vez a Juan de Anchieta.

(*Vide Canc.* Barbieri, 324).

23) A TAL PÉRDIDA TAN TRISTE...

Créese que este villancico fué inspirado por la muerte del príncipe Don Juan, acaecida en 4 de Octubre de 1497.

(*Canc.* Barbieri, 338).

24) ROMERICO, TU QUE VIENES...

Juan del Encina
Comp. de fines del siglo XV.

Debió hacerse muy popular este villancico cuando todavia en el año 1501 lo recordaba Don Luís Milán en su *Cortesano,* traducción del *Cortigian* del original italiano.

(*Canc.* Barbieri, 240).

SIGLO XVI

25) TRISTE ESPAÑA SIN VENTURA...

Esta copla, principio de un romance desconocido, es creible que fuese inspirada por la muerte de Isabel la Católica, acaecida el martes 26 de Noviembre de 1504.

(*Canc.* de Barbieri, 317).

26) y *26 bis*)

Hay una égloga de Juan del Encina intitulada *Del escudero que se tornó pastor,* y otra *De los pastores que se tornaron palaciegos,* que sirve de continuación a aquella. A esta pertenecen los villancicos que aqui se presentan,

Gasajémonos de hucia
qu' el pesar
vienese sin lo buscar.

que se cantaba en la mitad de la égloga; y el villancico de terminar, la siguiente, en cuyo final tomaban parte todos los personajes de la acción, cuya letra dice:

Ninguno cierre las puertas
si amor viniere a llamar,
que no le ha de aprovechar.

(*Vide Canc.* Barbieri, 353-354).

27) ¡CARNAL FUERA! ¡CARNAL FUERA!

Es el Villancico final de la égloga de este título.

Son interesantísimas esas églogas del que pasa por fundador de nuestro teatro.

Dice mi excelente amigo Rafael Mitjana (1) que «estas églogas deben ser consideradas como verdaderas óperas cómicas. En medio de una de ellas hubo *baile* entre los pastores y sus esposas; después de un villancico cantado *tornanse a razonar los pastores,* y se vuelve a proseguir el diálogo, ofreciendo ya la idea de un intermedio».

(*Vide* Estudios de Mitjana antes citado).

28) CABALLEROS DE ALCALÀ...

Es uno de los romances que Durán en su *Romancero* clasifica de fronterizos.

El Lope Martínez, autor de la música, es completamente desconocido.

(*Vide Canc.* Barbieri, 318).

29) ¡DEH FOSSE LA...

Anónimo 1505.

Esta canción popular italiana del siglo XV se halla en el libro VI de *Frottole,* impreso en Venecia el año 1505 por el famoso tipógrafo Octavi Petrucci. Se copia en el *Cancionero* de Barbieri, pero con importantes variantes respecto al original. El copista aparece preocupado, al parecer, para quitarle a la composición el carácter cortesano, cuidando acentuar principalmente el ritmo de su melodia popular.

(*Canc.* Barbieri, 78).

---

(1) *Estudios sobre algunos músicos españoles del siglo VI,* Madrid, sucesores de Hernando, 1918.

29 bis) DEH FOSSE LA...

Es la melodia original de *Frottole*. Se publica para que se aprecien las variantes de la música del copista español.

(*Canc.* Barbieri, Apéndice el A.° 78).

30) RÓMPASE LA SEPOLTURA...

Anónimo.

Bien se deja suponer lo que se lamenta en este Romance: el desastre del sin ventura rey Don Rodrigo (711).

(*Canc.* Barbiere, 320).

31) FRANCESES ¿PORQUÉ RAZÓN FUISTEIS DEL RUYSELLÓN...

Pedro de Tordesillas
Composición de antes de 1503.

Este villancico se refiere a lo desastrosa retirada del Rosellón, que hizo el ejército francés del Mariscal de Rieux en 19 de Octubre de 1503, levantando el sitio de Salses y huyendo precipitadamente de las tropas españolas, hasta encerrarse en Narbona, con pérdidas de gente y de parte de su artilleria y municiones.

Tanto la melodia, como la letra, tienen un marcado sello popular.

El autor, Pedro Tordesillas, asentó por Capellán Cantor de la Reina Católica en 1.° de Enero de 1499.

(*Canc.* Barbieri. 141).

32) POR UNOS PUERTOS ARRIBA...

A.º Ribera 1506.

El autor de la música de este romance, es una incógnita. Hay un Antonio o un Alonso, como que la abreviatura A.º se presta a esa doble interpretación. En el caso que significase Alonso, existió un Alfonso de Ribera, Camarero de la Reina Doña Juana la Loca, por los años de 1506 a 1523, de quién da noticias Alvarez de Baena. Si se refiere a Antonio de Ribera, existió un cantor en Roma de la Capilla Pontificia, en los años 1513 al 23, del cual hay obras de música polifónica en el archivo de la Catedral de Tarazona. Barbieri cree que el autor de la música de este romance sea el último.

(*Canc.* Barbieri, 81).

33) LA VIUDA

Ensalada

Fragmentos

Mateo Flecha.
Primera mitad siglo XVI.

Se han escogido los fragmentos anteriores de una *Ensalada* de Flecha, *La Viuda,* que es el único personaje alusivo, que figura en ella, o sea *La Música,* para que se puedan estudiar los intentos expresivos de humorismo musical en sus geniales maneras y forma de utilizar el canto popular, siempre en contraste con el relato y seriedad del texto, contraste por medio del cual se obtiene una parodia curiosa, dado el humorismo del género.

Así he podido afirmar en otros estudios (por ejemplo en la serie de monografias, *Mùsics Vells de la terra* — en el Boletín del *Orfeó Català,* año 1904 y siguientes — y en el estudio de los dos Flecha (tío y sobrino), que se hace en el Vol. II del *Catàlec de la Biblioteca Musical de la Diputació*

de Barcelona, pág. 179), que estas pieza musicales humorístico-musicales pudieron mimarse, y por lo mismo representarse, lo cual daria en la historia de la musicografia española, una corriente exacta de representaciones como las que representan en Italia las obras similares de Orazio Vecchi.

Sea como quiera, los primeros versos de la *Ensalada* citada, cantan los interpretes de *La Viuda*, sobrentiéndase *La Música*:

¡La viuda se quiere casar!
¡Desdichado del que muere!
Si no iba a buen lugar
La música y honrada
Enviudó por desconcierto...

El texto del primer verso obligaba a sugerir al oyente el recuerdo de la tornada, tan popular ahora como entonces, y en esta forma se la asimila Flecha, presentándonos una de las variantes de la misma.

(Vide, *fragmento A*)

Que la música, buena y honrada, enviudó por desconcierto, es tan verdad para los vanos de ahora como lo fué para los de entonces, bien adivinará el lector si sabe *entrar* en el espiritu humorista de Flecha:

Que el buen gusto yace muerto,
Y quedó desanparada.
¿Donde hallará morada
En que se pueda abrigar
Si no iba a buen lugar?

Y como se trataba de una lamentación sobre la Música *enviudada por desconcierto,* hecha mano Flecha del texto adecuado de la *Lamentación* de Jeremias, *Facta est quasi vidua domina gentium,* traducida musicalmente en puro estilo pofifónico, bien conocido por el autor por haberlo bebido en buenas fuentes.

(Vide, *fragmento B*)

Pero pregunta, recordando que se trata sin duda de un *Villancico* dedicado al nacimento de Jesús (porqué esa clase de composiciones son, también, variantes del obligado *vilancete,* que asi se aplicaba a lo divino como a lo profano), pregunta un cantor:

¿Quién canta lamentaciones
En noche tan sin dolores?

Y responden los cantores polifónicos, dialogando con el cantor preguntón:

—Los cantores, señores.
—Sepamos ¿por cual razón?
—Por la poca estimación
En que Música es tenida.
Esa fué nuestra venida
A esta conversación.

Parodian los cantores algunas tonadas de conocidos romances, como las que dan a las preguntas anteriores, cuya tonada se habrá perdido.

(Vide, *fragmento C*)

Continuan lamentando la *poca estimación* en que la Música es tenida, imitando ahora a Jorge Manrique:

¿Qué fué de aquel galardon
Las mercedes que a cantores se hicieron?

Ataca la parte de *Cantus, Rey Fernando mayorazgo,* que repiten tres partes, pues la polifonia se reduce a tres, después a dos, y vuelve a cuatro en los siguientes términos musicales, que acusan aromoso ambiente de canción popular.

(Vide, *fragmento D*)

Acaba el *Cantus* el anterior fragmento mientras las demás voces sigen talareando el contrapunto anterior que ofrece cómico contraste con la gravedad del recitante, que diriamos, de este pasaje. Y de respuesta, después de este serpenteo contrapuntístico, se encangan por contrata, las voces, formando una serie de acordes sobre los cuales no se pierde el tema del *Cantus*.

(Vide, *fragmento E*)

Después de ese incidente, canta a solo la parte vocal superior:

¿Qué marido perdí, mezquina,
Qué marido y qué afanador?

Y glosa estos dos versos la masa de voces, produciendo unas frases de viveza rítmica y caracterizadamente popular, que podria tomarse como un *vito*.

Dice después el texto:

Arzobispo de Toledo
Oigovos e non vos veo

Es una alusión y parodia del romance que comienza, *Campanitas de Toledo—Oigovos e non vos veo*.

Y continua:

El de Fonseca seria...
Que en música se perdia
Por tomalla y por dexalla:
Agora que la queria,
Se murió en esta batalla...

Mientras el *Cantus* dice las palabras del texto, las demás voces talarean como dándole una serenata burlesca al buen Fonseca. Y, enseguida, un trozo serio y formal de la *Ensalada* de *La Viuda* que parece un golpe de botafumeiro dirigido *in pectore* o real y verdaderamente, por ser gran protector de Música y músicos:

El Duque de Calabria es,
Con quien no ha habido revés;
Es su amiga muy amada

El Duque de Calabria casó en Sevilla con la reina viuda D.ª Germana de Foix. Fué un gran aficionado a la música y futuro protector de Luis Milán. Protegió la impresión del primer tratado de cifra para vihuela impreso en Valencia, por Pedro Mey, año de 1534, *El Maestro*.

Continua el funcionamiento del botafumeiro. Dicen los cantores:

Viuda enamorada,
Gentil amigo teneis;
Por Dios no le maltrateis
Pués alguno la burló
Con palabras que le dió,
Y palabras de fruslera,
Que no diré yo quién es
Ni quién era,
Que no diré yo quién es
Ni quién, nó.

Y súbito, por una de aquellas transiciones comunes en las *Ensaladas* de Flecha, mientras el oyente saborea el gusto que le han dejado los versos anteriores del romancerillo clásico, aparece la popular *La mal maridada* como consecuencia de la parodia que se hace de la tonada en el texto:

De iglesia en iglesia
Me quiero yo andar
Por no mal maridar...

Abundan tanto las versiones de este vilancete o romance, que se podria escribir todo un libro sobre este tema, y que ya en el *Cancionero de Amberes* (1557), aparece una glosa contra las glosas y los glosadores, en la que se dice:

¡Oh bella mal maridada,
A qué manos has venido!
Mal casada y mal trobada,
De los poetas maltratada
Peor que de tu marido.

No se quedaron cortos los músicos contrapuntando el aludido tema. Poseo una variante del mismo en el Codex musical que perteneció al almirante Don Fernando de Colón, y cuyo Codex, que se conserva en la Colombina de Sevilla, tradujo para mi uso mi excelente amigo Don Vicente Ripollés, Presb. y que no he podido beneficiar, poco ni mucho, por la poca destreza que está escrita la notación del original. En el *Cancionero de Palacio,* publicado, se insertan varias *mal maridadas,* y más adelante reproduzco o menciono las de nuestros vihuelistas Luís de Narvaez (1538), Enriquez de Valderrabano (1547).

De todo lo que se sabe hasta lo presente de Fray Mateo Flecha, tío, inventor de *Las Ensaladas,* publicado por mi y por mi buen amigo Sr. Carreras y Bulbena en la *Revista Musical Catalana,* se deduce que Mateo Flecha, tío, pertenece a la primera mitad del siglo XVI, y que siendo maestro de las Serenísimas Infantas de Castilla, alcanzó la madurez de su talento y la plenitud de su nombre durante el reinado de Carlos V. No publica nada por si mismo, reduciéndose su bibliografia a las transcripciones que hizo en la *Orphenica Lyra,* el vihuelista Miguel de Fuenllana, y a las *Ensaladas* editadas por su sobrino, de los mismos nombres y apellidos ambos, en Praga.

En cuanto a Fray Mateo Flecha, sobrino, se sabe que nació en la villa catalana de Prades a medianos del siglo XVI; vistió el hábito de carmelita en el convento de la orden de Valencia; desde 1564 era capellán de la emperatriz de Alemania y músico del emperador Maximiliano II; en 1568 An-

tonio Gordano de Venecia, publicaba *Il Libro Primo di Madrigali a Quatro e Cinque voci con uno Sesto, et un Diàlogo a Otto,* dedicado al aludido emperador: en 1580 residia en Bohemia, siendo abad de Thyan, cuando en 1581 hacia estampar en Praga, *Las Ensaladas* de Flecha, maestro de capilla que fué de las Serenísimas Infantas de Castilla, recopiladas F. Mateo Flecha, su sobrino, con algunas suyas y de otros autores, por el mismo corregidas y hechas estampar. Dedicada al Ilustrísimo Señor Don Juan de Borja del Consejo de la Majestad Cesarea. Impresa en la Ciudad de Praga en casa de Jorge Negrino año 1581. Publicaba, además, en obra *Divinarum Completarum Psalmí,* lectio brevis, *et Salve Regina, cum aliquibus Motetis*; en 1599 volvia a España, y en 1604 moria en la Abadia de Portella cerca de Berga.

Vide, Pedrell, Catálec Musical
de la Diputació de Barcelona, Vol. II

34) — 35)

I

Diferencias (*variaciones*) *sobre la* Gallarda Milanesa

II

Diferencias (*variaciones*) *sobre* El Canto (*canción*) Del Caballero

Cabezón (Antonio del), (1510-1566).

Desde que por la sencillísma virtud de saber leer, escribir y de poseer una buena dosis de sentido común, me fué dado *descubrir* las Obras de Música para tesla y arpa y vihuela de Antonio del Cabezón, Músico de la Cámara y capilla del Rey Don Philippo... recopiladas y puestas en cifra (1) por Hernando del Cabezón su hijo... la fama del músico ciego

(1) Tràducidas por mi, y publicadas en cuatro volúmenes de los ocho de que consta mi Antologia *Hispaniæ Schola Musica Sacra.*

que tantas claridades nuevas y esplendentes vió en el Arte músico, como creador del arte de variar un tema, propagador del arte de tañer órgano y propulsor de la escuela de los virginalistas ingleses, y perfeccionador de la nuestra, gracias a los estudios y adivinaciones de Hugo Riemann, Van den Borren, la fama del sublime ciego, repito, se ha extendido mucho por las regiones de Europa toda.

Es imposible reproducir aqui los grandes estudios biográficos, bibliográficos de todo género que he dedicado a esa gran figura de nuestra historia nacional. Se trata solo de presentarle en dos únicas composiciones, que bastan para conmemorar, y manifiestan, elocuentamente, lo que *vió* ese ciego prodigioso en hecho de *folklore* y de nacionalización musical.

Estorban los comentarios técnicos ante la vista de esa *Gallarda Milanesa* y más aún ante las Diferencias (variaciones) sobre el *Canto* (canción) *del Caballero*.

Pedrell, *Vide,* Antologia *Hispaniæ Schola.*

36) ¡ORA, SUS!

Escobar.

Interesante composición para la historia de nuestro Teatro. El autor es uno de los músicos conocidos de apellido Escobar. Los hay, como el autor de este villancico, del siglo XVI o primera mitad del XVII.

(*Canc. Barbieri, 347*).

37) LAS MIS PENAS, MADRE...

Otra composición del mismo autor. Véase la nota anterior.

(Del *Canc. Barbieri,* 48).

38) MEUS OLHOS VAN PER LO MARE...

Preciosa y enternadora composición. Faltan versos a la copla, peró la música está completa.

(*Canc. Barbieri,* 458).

39) DE MONZON VENIA EL MOZO...

Cantarcillo popular, que ha debido ser muy popularizado, pués, es uno de tantos, genuinamente español de pura raza. (*Canc. Barbieri,* 403).

40) PRADO VERDE Y FLORIDO...

Francisco Guerrero (1527-1599).

Publico una sola composición de las llamadas *Canciones y Villanescas españolas,* que según confiesa un prologuista contemporaneo del glorioso maestro sevillano, andaban manuscritas de mano en mano, composiciones más tarde puestas a lo divino en la edición intitulada *Canciones y Villanescas epirituales*, de Francisco Guerrero, maestro de Capilla y Racionero de la Santa Iglesia de Sevilla, a tres, y a cuatro y a cinco voces. En Venecia en la imprenta Iago Vincentio, 1589.

(Véase *Hispaniæ Schola Música Sacra,* Vol. II, F. Pedrell).

41) DOS CANCIONES Y VILLANESCAS ESPIRITUALES

A) *Si tus penas prueba...*

B) *O Virgen, o Virgen...*

Francisco Guerrero (1527-1599).

Ya he dicho que hay edición de las *Canciones y Villanescas espirituales,* impresa en Venecia en la imprenta de Iago Vicentio, 1589.

Como en el tomo de referencia señalado en la nota anterior me refiero a la extensa biografia y bibliografia de la magna obra del maestro sevillano Francisco Guerrero, a

aquella monografía remito al curioso lector. Aquí advierto, solamente, que la fecha cronológico-biográfica referente a este insigne maestro abarca estas dos fechas:

Nació en Sevilla durante el mes de Mayo de 1527, y murió en Sevilla el dia 8 de Noviembre de 1599.

(*Vid. op.* citada en el número anterior).

42) 43) 44) 45) 46) y 47)

Del libro de vihuela, *El Maestro*, de Luis Milán, 1535.

El ejemplo *42)* y los 5 siguientes figuran en el *Libro de Música de vihuela de mano* (de Luís Milán), intitulado *El Maestro*... dirigido al muy alto y poderoso don Juhán, por la gracia de dios rey de Portugal y de las Islas. Año MDXXXV. (Colofón) Fué impreso el presente libro de música de Vihuela de mano... por Francisco Díaz Romero... en la... ciudad de Valencia. Acabose a iiij dias del mes de Diciembre. Año... de Mil y quinientos treinta y seis.

El *Maestro* no es principalmente un trazado didáctico, como podria creerse, sinó una colección de *fantasias*, *aires de pavana*, *villancicos,* y sonadas en castellano y portugués. Es de gran importancia folklórico-popular, especialmente todo lo que se refiere a música de antiguos romances y a literatura galaico-portuguesa, puesto que al libro han ido a parar antiquísimos, sonadas *serranillas, cançoes d'amigo y de ladino, vaqueiras* y gran parte de la riquísima lírica de aquel florecimiento nacional.

La impresión de la obra músical de Milán es anterior a la del celebrado *Cortesano,* dedicado a Felipe II y publicado en Valencia en 1561. El tal libro es traducción castellana de *Il Cortigiano* de Castigliones, traducción que, verdaderamente, sobrepuja al original italiano.

Fué Milán caballero valenciano de ilustre casa, gentilhombre de la casa del Duque de Calabria, gran músico, también, y según Cerdá y Rico en sus notas el *Canto del Turia,* «es tan diestro en el arte de tañer instrumentos de cuerda que

le apellidaron el Orfeo». El *Cortesano* de la traducción de Milán, no ha sido estudiado musicalmente, y es muy de sentir porque se compone de varias poesias, canciones, villancicos, esparzas, redondillas, diálogos festivos, etc. (Forma un tomo en 8.° de 240 hojas sin foliación).

El gentilhombre valenciano mereció ser llamado a la corte del Rey de Portugal, quién le distinguió en ella «y tanto fué lo que se aficionó de su gran habilidad — dice Gimeno en sus *Escritores de Valencia* — que le hizo gentilhombre y le asignó siete mil cruzados de renta».

He hablado antes, número *33*), del Duque de Calabria, gran protector de música y músicos, casado con la reina Germana, viuda de Fernando el Católico. Tenia capilla de música y en ella el capellán y Maestro Pedro Pastrana, a más de nuestro Luís Milán. En el inventario de lo que el Duque legó al monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, cuyo inventario se conserva en el Archivo Historico Nacional, se citan los varios libros de música que poseia el Duque.

También he hablado antes, *Vide* el número *33*) de la *Ensalada* de Flecha, *La Viuda,* personaje que representa la Música; se alude en ella al Duque de Calabria elogiando la protección que dispensaba a la música:

El Duque de Calabria es
Con quién no ha havido revés:
Es su amiga muy amada.

Hace pensar esta alusión en la tal *Enlasada* de *La Viuda,* si Mateo Flecha, tío, pasaria alguna temporada en la corte de tan insigne protector, y escribiria allí, para los músicos de la capilla, la composición de referencia.

48) TRES MORICAS ME ENAMORAN

Anónimo siglo XVI.

Composición de carácter popular. Más popular que otra de Diego Fernández, sacada del códice de Palacio, publicado por Barbieri.

Canc. Barbieri 17, y, además, vide en el 18 la composición de Diego Fernández.

49) ENEMIGA LA SOY, MADRE...

Anónimo.

En el *Cortesano* de Don Luís Milán, impreso en Valencia el año 1561, se halla este villancico sin copla alguna.

En las obras poéticas de Don Juan Fernández de Heredia, impresas el año 1562, reaparece, como ageno, con una copla de su composición.

En un pliego suelto en 4.º de letra gótica (Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1572), se declara que el villancico es de Juan del Encina.

Se halla el mismo villancico en el Cancionero, *Flor de enamorados,* compilado por Juan de Linares e impreso en Barcelona el año 1572.

Reaparece, también, en la *Floresto* de Böhl de Faber.

El ritmo ternario de esta composición se adapta al del *Vito* moderno. Por esto creo fundadamente que música y letra son del fundador de nuestro teatro Nacional.

(*Vide, Canc.* Barbieri 4).

50) AY QUE NON ERA...

Anónimo.

Bonito villancico del *Cancionero de Palacio*, publicado por Barbieri.

(*Vide* número 175).

51) AQUEL CABALLERO, MADRE...

Anónimo.

Muy popular y muy imitada por poetas y músicos. Don Luís Milán, en su libro de vihuela, *El Maestro,* incluye una de ellas: otra hay de Cristóbal de Castillejo y otra de Alonso de Alcaudete, algo picante. Consérvanse en todas ellas el primer verso.

(Véase *Canc.* Barbieri 209).

52) COMO ESTA SOLA MI VIDA...

Ponce (Juan).

Esta obrita lleva en el códice el nombre de *Lamentación.* Del autor de la música no se tienen noticias.

53) BAJA

Del libro *El Delfín de Música,* de Luís de Narvaez, 1538.

Danza antigua que introdujeron en España los Flamencos y Alemanes de la Baja Alemania, y que se llamó así para distinguirla de la importada por los Alemanes de la Alta Alemania, que se denominó *Alta (1).*

54) YA SE ASIENTA EL REY RAMIRO

Del libro *El Delfín de Música* de Luis Narvaez, 1530.

55) CON PESAR RECORDÓ EL MORO...

Del libro de Narvaez citado.

56) TRISTE ESTABA EL REY DAVID

Del Tratado de Vihuela de Alfonso Mudarra, 1546.

Composición anterior al 1546, fecha del tratado de vihuela de Alfonso Mudarra. Transcripción desmañada del Conde de Morphi. con la gráfica *especial* de su invención.

---

(1) Vide, más adelante.

57)

Del libro de cifras *Silva de Sirenas,*
de Enriquez de Valderrábano, 1543.

58) AY! DE MI!...

Del libro antes citado.

59) DE DONDE VENIS, AMORE...

Del propio libro.

60) JAMÀS COSA QUE QUISIERA...

Del propio libro.

61) LOS BRAZOS TRAYO CANSADOS...

Millan, siglo XVI.

El compositor llamado Millan, completamente desconocido, trae esta copla que debió de ser la primera del romance viejo relativo a la célebre rota de Roncesvables. Aquí *no se falta a Don Reinalte* (¿Reinaldos de Montalvan?). En la *Silva de Sirenas,* de Enríquez de Valderrábano (fecha del tratado de vihuela de este autor, el año 1547) no se busca a *Don Reinalte* sino a *Don Beltran.* Ateniéndose a la crónica de Turpin la razón está de parte de Enriquez.

No se ha descifrado este enredo, y yo no me atrevo a solucionarlo.

(Véase el *Can.* de Barbieri, 344).

62) SI D'AMOR PENA SENTIS...

Anónimo.

Es una nueva lección, entre otras, de la crónica caballeresca de Gayferos y Melisenda. Léase para comprobar esto en el Romancero general, de Duran, el romance que empieza *Asentado está Gayferos.*

63) MIRA NERO DE TARPEYA...

Romance viejo

Del *Libro de la declaración de instrumentos,* de Fray Juan Bermudo, 1548.

En uno de los capítulos siguientes al *Arte de cifrar* del citado *Libro de la declaración de instrumentos,* inserta el tratadista, revolucionario como pocos le aventajan en esto, como ejemplar de cifras el «romancia viejo del modo cuarto» que transcribo de la vihuela de siete órdenes (templado escepcional (sol—do—fa—sol—do—fa—sol) cuya letra es la que indica el principio de este romance.

64) SO ELL ENCINA...

Anónimo

De carácter esencialmente popular.

65) PAVANA

Muy llana, para tañer.

Del libro de cifras, de Pisador, 1552.

Danza antigua española, grave y de movimientos pausados, en compás de $^{2}/_{2}$ o $^{2}/_{4}$ muy usada en los siglos XVI y XVII. Se denominó así porqué las figuras que se hacian bai-

lando formaban una rueda como la cola de un pavo. Para bailarla, los hombres no abandonaban las capas ni las espadas, y por alusión a las actitudes que tomaban ahuecando las capas empuñando las espadas se originó, según se afirma, el verbo *pavonearse* aplicable a los que hacen ostentación de la gallardia y continente de su persona.

66) ALTA

Del libro de cifras de Pisador, 1552.

Danza antigua española, procedente de la Alta Alemania, y llamada así, para diferenciarla de la que procedía de la Baja Alemania, que se conocía, también, en Italia y en Flandes.

—Ejercicio que se hacía en las escuelas de danzado españolas, bailando un poco de cada una de tales danzas, ora una *Alta,* ora una *Baja,* de modo que, como repertorio de danzado, la repasara toda la escuela como preparación del ejercicio.

67) GUARTE, GUARTE EL REY DON SANCHO

Del libro de cifras de Pisador, 1552.

68) LA MAÑANA DE SAN JUAN

Del propio libro.

69) PASEÁBASE EL REY MORO...

Miguel de Fuenllana
(De su tratado Orphénica Lyra, 1554.)

El tratado *Orphénica Lyra* de Fuenllana, no sólo nos ha conservado sus interesantísimas obras, sino las de muchos de sus antecesores y contemporáneos, gracias a sus acerta-

das transcripciones para vihuela modesto instrumentador de todo un museo de bellezas conservadas para la posteridad.

Encabeza la serie la reproducción de un romance, *Paseábase el rey moro,* de típica tonada indígena que es muy de admirar. Sigue el *lamento,* merece este título, intitulado *Duélete de mi, Señora*, transposición de ese maravilloso cuanto dolorosamente desconocido, Juan Vazquez, un maestrazo de Sevilla o por lo menos de la escuela sevillana, que colocado en plena mitad del siglo XVI se adelanta con todo el poder de su genio a épocas recientes.

¿Para que citar más composiciones de ese maravilloso genio? Ahi están para que las admiren todos los lectores.

Véanse los números 70), 71), 72), 73), 74), 75), 76) y 77).

Pero digamos algunas palabras de ese famoso vihuelista, que Riemann presenta como el autor que *presiente el significado técnico-musical del acorde músico,* oriundo de Navalcarnero y autor del preciosísimo *Libro de música para Vihuela, intitulado, Orphénica Lyra,* ciego de nacimiento como Cabezón, Salinas... «músico de la marquesa de Tarifa y... postillon,» caso que maravillará al que leyera. Un contemporáneo suyo, da fe de esto, el P. Zapata, quien hablando *De habilidades de ciegos,* en su curiosa *Miscelánea,* dice: «Y otro Fuenllana, ciego, cuando el Rey de Bohemia gobernó a España, era postillon: que salía con los correos y caballeros de casa del maestro de postas, y los guiaba a su jornada y los tornaba a volver, y así no se podrá decir: cuando los ciegos guian, guay de los que van detrás, sino guay de los que corren la posta.» (1)

Y al meditar uno sobre todos estos extremos, y sobre todo al meditar en todo lo que ha salvado para el arte el tratado *Orphénica Lyra,* piensa uno ¿como pudo un ciego almacenar en su memoria tal cúmulo de composiciones? ¿como pudo corregir las pruebas de imprenta de todas ellas? ¿pueda dudarse, acaso, de la existencia de ciegos fenomenales?

---

(1) Vid. tomo XI del *Memorial Histórico.*

70) DUÉLETE DE MI, SEÑORA

Composición de Juan Vazquez,
transcrita del Tratado de Fuenllana.

Ya he hablado antes de esa inspirada composición transcrita para vihuela por Miguel de Fuenllana. Basta para acreditar la genialidad de su autor. Es un verdadero *lamento* escrito, sin duda, para voz de barítono, voz adecuada de timbre humano para hacer resaltar tan encantadora y apasionada peroración.

71) DE LOS ÁLAMOS VENGO...

De Juan Vazquez.

Ingenuidad de la tonada para que traduzca bien su procedencia genuinamente popular.

72) ¿COMO QUEREIS, MADRE...

De Juan Vazquez.

Tiernamente apasionada.

73) MORENITA, DAME UN BESO...

De Juan Vazquez.

Los magnates, damas y hasta los mismos reyes y reinas de otros tiempos consentían los *excesos* que deja adivinar esta obrita, porqué sus poetas y músicos de cámara serian... más *naturales* y, sobre todo, menos hipócritas social y civicamente hablando que los de los tiempos presentes.

74) VOS ME MATASTEIS

De Juan Vazquez.

Versos muy popularizados en tiempo de Vazquez.

75) AY QUE NON OSO...

De Juan Vazquez

También era muy popular esa letrilla antiguamente.

76) NO SÉ QUÉ ME BULLE...

De Juan Vazquez.

Tendrían oidos de... coracero los oyentes de esta canción.

77) QUÉ FAREM...

De una *Ensalada* de Flecha...

En varias obras mias he hablado mucho de los Flecha, tio y sobrino, y a ellas me remito, especialmente en *Los músichs vells de la terra,* en el *Catálech de la Biblioteca musical de la Diputactó de Barcelona,* etc.

78) ENFERMO ESTÁ ANTÍOCO

Del libro de cifras *El Parnaso,* de Esteban Daza, 1576.

79) LA MONJA!

Navarro (Juan).

Composición de Juan Navarro, «Maestro español del siglo XVI»—rezaban las cuatro pequeñas páginas de esta obri-

ta genial, manuscrita, que me remitía el maestro Barbieri; poniendo al fin de ellas «Hallazgo y transcripción de F. A. Barbieri»—. Me parece recordar que Barbieri andaba, hace años de esto, ocupado en transcribir de un ¿códice? toda una colección de obras por el estilo de la presente, es decir, de índole profana. Mi ilustre amigo Julio Gómez, del Cuerpo de Archiveros, aplaudido compositor, y conocedor de las existencias del fondo de obras de Barbieri existentes hoy en la Bib. Nacional, recordará, sin duda, si existe en dicho fondo el proyecto de referencia del cual se deduzca el proyecto que acabo de recordar, esto es, si existe el tal códice de composiciones profanas de Juan Navarro.

Tres datos puedo ofrecer para reconstruir la personalidad de Juan Navarro. El primero el de esta composición profana, *La monja,* escrita, por cierto para que resulte más picaresca, a cuatro voces blancas.

El segundo dato es el siguiente. En el vol. II, dedicado a Francisco Guerrero, de mi antología *Hispania Schola Música Sacra*, al tratar de las oposiciones para ocupar la plaza vacante por defunción del Maestro Cristóbal de Morales, cito, entre otros opositores, al mismo Francisco Guerrero, a quien se le otorga la plaza de Maestro de Capilla, y a sus compositores Luis de Cocar, racionero de Granada, y a Juan Navarro &. Sucedía esto, según rezan las actas capitulares del cabildo malacitano, en el mes de Febrero del año 1554.

El último dato es la existencia de una obra polifónica religiosa de Juan Navarro, de la qual fué editor el P. Soto de Langa, uno de los cofundadores de la institución del Oratorio fundado por San Felipe de Neri. Rotúlase: *Joannis Navarri Hispalen. Psalmi, Hymni ac Magnificat totino Anni seccundum ritum Sancta Romanæ Ecclesiæ, Quatuor, Quinque, ac Sex vocibus concinendi* & Ex Typographiæ Jacobi Tornerri 1590. Dedicatoria (al fin): Excudebut Franciscus Coattinus—infol máximi.

Por último Navarro, como Morales, Guerrero, etc. es de Sevilla.

80) CUATRO DE EMPEZAR

Juan Blas de Castro.

Esta composición, como las siguientes pertenecen, sin ninguna clase de duda, a los cuatro de empezar, de nuestro Teatro Nacional. (1)

Juan Blas de Castro, Juan Blas y Castro, Juan de Castro y Juan Castro y Blas, todas estas apelaciones ha merecido el compositor llamado Castro Juan Blas. Barbieri y Saldoni disputaron, largo y tendido, no sólo sobre el apellido verdadero sino sobre la procedencia de este artista.

Según Barbieri (2) «Juan Blas de Castro nació en Aragón hacia los años 1569, probablemente: fué un famoso compositor y cantante de música *da camera:* se acompañaba directamente con la *vihuela de arco;* alrededor de 1594 era músico de cámara del Duque de Alba, en cuyo tiempo hizo amistad con Lope de Vega, cuya amistad duró toda la vida: fué el compositor encargado de poner en música y cantar las poesias de Lope, haciéndole figurar éste en su *Arcadia* y en sus *Pastores* de *Belen,* bajo el seudónimo de el *Pastor Brasildo* (3): en 1605 ya era músico y ugier de cámara del rey Felipe III, por cuyos dos empleos disfrutaba *gajes* de la Casa Real (4): hacia los años del 1614 se retiró del trato de las gentes, y parece se quedó ciego, viviendo así veinte años más hasta el de 1634, que murió en Madrid. Lope de Vega, le estimó tanto, que besó su mano después de muerto, y le dedicó una de las más sentidas canciones. El Rey Felipe IV

---

(1) Véase más adelante, número 86) lo que eran en nuestro teatro antiguo los *Cuatros de empezar.*

(2) Véase Lope de Vega músico.

(3) En la *Arcadia* de Lope de Vega se introdujo el mismo poeta con su acostumbrado nombre pastoril de *Belardo,* e introdujo, también, a muchos de sus amigos y de los familiares del Duque de Alba, Don Antonio, nieto del Gran Duque, Don Fernando, entre ellos, el músico Juan Blas de Castro, *Brasildo.*

(4) Como ugier de cámara cobraba anualmente 43.920 maravadises, y como músico de la misma 30.000 de la misma moneda.

también quiso honrar su memoria mandando recoger y guardar sus obras musicales. Lope de Vega murió poco tiempo después de su amigo y compañero, pero su fama ha sobrevivido, y será eterna, al paso que el pobre Juan Blas de Castro yacía completamente olvidado hasta hoy—Barbieri consigna esta fecha 1863,—«que las circumstancias me han obligado a remover sus cenizas.»

Hasta aquí Barbieri.

Saldoni se inclinaba a creer que Juan Blas de Castro no era aragonés sino madrileño. Exhumó a este fin de una parroquia de Madrid, la siguiente partida de bautismo: «Siete de Enero de 1507—En este dia, mes y año susodicho, bauticé a Juan, hijo de Juan Castro y de su mujer Maria Blas, vecinos de Madrid: fueron sus compadres Juan de Torres y comadre Catalina de Ledesma.—Obispo».

81) CUATRO DE EMPEZAR

del Maestro Matias Romero.

En el *vol.* III de mi *Teatro Lírico Español,* escribía yo, años atrás, lo que sigue: Músico de mérito extraordinario, compositor fecundísimo y genio innovador. En 1594 fué recibido por Su Magestad como «cantor de su Real Capilla, con los gajes de Borgoña». A poco, en 1598, funciona como Maestro de Capilla, desde 19 de Octubre, y el año siguiente firma las *Ordenaciones* de la *Capilla,* anotadas al marjen por Felipe III. En 1607 es nombrado *capellán de banco.* En 10 de diciembre de 1633 figura como *maestro reservado* (jubilado), y entra a desempeñar el cargo que ocupaba, el Maestro Carlos Patino. Ocupa su puesto en la Real Capilla el Maestro Matias Romero, hasta el año 1647, en que se consigna: «Matias Romero, Maestro de Capilla *reservado,* murió a 10 de mayo.»

Otros datos. Sobre su salida de la Corte en Enero de 1638, los de el *Memorial histórico español,* vol. XIV, página 283. «A Mateo Romero, llamado vulgarmente el Maestro

Capitán, Capellán de Su Magestad, han enviado al Duque de Brabante, aunque iba muy contra su voluntad, creése que será recibido muy bien, como lo merece tan gran músico».

Más datos. Fué nombrado para suceder a Felipe Rogier, siendo recibido por Capellán de la Casa de Borgoña a 9 de Abril de 1609, que es desde que se ordenó de misa.

82) ¿DÉCIMA?

Del mismo maestro Matias Romero, o Maestro Capitán.

Las tres composiciones anteriores proceden del «Cancionero Musical y Poético del siglo XVII recogido por Claudio de la Sablonara y transcritos en notación moderna por el maestro Don Jesús Aroca.»

83) BARQUILLA POBRE DE REMOS

Gabriel Dias Beson.

Este *Romance,* como la Entecha siguiente, pertenecen por su estilo y hasta por la gráfica musical empleada, a los *Cuatros* de empezar de nuestro Teatro nacional.

Del compositor Gabriel Dias Beson (Dias y no Diaz dicen los documentos que he visto) se tienen noticias muy abundantes pero confusas sin que sea posible aclararlas. No son las más fidedignas las que dan Fetis, Soriano Fuertes y algunos más. En el Catálogo de la Biblioteca musical de Juan IV de Portugal se señalan 497 villancicos de Dias Beson.

Perteneció como *cantorcillo* de la Capilla Real desde 1601. Por dejación del maestro Juan de Riscos desempeñó el magisterio de Córdoba desde 1612 hasta 1617, y después los magisterios de Toledo, Ecija, colegial de Lerma etc. Desempeñó por último el cargo de maestro de Capilla de las

Descalzas Reales. Fué autor, se dice, de un *Compendio de música*, y autor de algunos *Tonos* del libro intitulado *Tonos Castellanos*, perteneciente a la Biblioteca de Medinaceli.

84)

El *Romance* anterior y las *Endechas* aquí publicadas, son *Cuatros de empezar*: proceden del *Cancionero Musical y Poético de Claudio de la Sablonara,* publicado por Don Jesús Aroca.

Dos palabras sobre este códice publicado recientemente.

El códice de Claudio de la Sablonara consta de 78 canciones de los más eminentes músicos, de época algo anterior a la en que fueron recogidos. Actualmente en la Bib. Nacional, perteneció a Don Francisco Asenjo Barbieri que hizo sacar copia para su uso del manuscrito original que se halla en la Bib. Real de Munich. El mismo adquirente de la copia del Cancionero, Barbieri, tradujo al sistema actual de notación la antigua notación alfada o denegrida, reduciendo empero los grupos de ligaduras, reuniendo luego las voces escritas en papeles sueltos ordenándolas en partitura.

Leyendo la dedicatoria que en su orígen hizo Sablonara al Serenísimo Ilustrísimo Principe y Señor Don Wolfango Guillermo Conde Palatino del Rehno, de Neurbemrg etc. se entera uno de que Claudio de la Sablonara fué recibido por apuntador de la Capilla de Su Magestad en 20 de noviembre de 1599 años. Es decir, que fué un simple *copista* de la Real Capilla, y, como hace suponer una merced que se le otorga en 29 de Agosto de 1622, no se enriqueció, ni mucho menos en el oficio.

85) ROMANCE

Rios (Alvaro de los) 1623.

«Consta que fué recibido por músico de Cámara de la reina Margarita el 16 de Agosto de 1607 con 30.000 marave-

dises por año de gajes y una ración ordinaria. Falleció en 1623. Fué muy celebrado de los poetas de su tiempo, y en especial por el maestro Tirso de Molina.»

(Del *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII* recogido por Claudio de la Sablonera.)

86) CUATROS TEATRALES

El uso del *Cuatro* (canto a cuatro voces) llamado *de empezar* es muy antiguo en el teatro español: es lo que resta de aquella antigua costumbre de entonces, vihuela en mano, el *introito* de salutación dirigido al público. Entonábanlo todas las mujeres de la compañia de representantes, «desde la graciosa abajo, vestidas de corto», a lo que llamarán, después, en vez de cuatro, *tono*. Ordinariamente el arpista de la compañia tañia al arpa, tañia cantando la parte de acompañamiento del *Cuatro*.

Formaria un cuadro encantador el a cuatro de voces blancas. como he dicho en otra parte, entonando a guisa de prólogo una poesia agena y libre en una comedia o drama caballeresco de Calderón.

CUATRO DE EMPEZAR

Mechado (Manuel)
Fines siglo XVI

El compositor de este *Cuatro de empezar* es Manuel Mechado, de Lisboa y discípulo de Duarte Lobo, según Vasconcellos en *Os Músicos Portugueses*. La ejecución que obtenía en varios instrumentos le valió el nombramiento de música de la capilla de Felipe III de España y de Portugal. Según el citado Vasconcellos vivia aún en 1610. El cuatro que se publica aquí procede de un *Libro de tonos humanos* que mentábamos en el vol. III de nuestro teatro Lírico anterior al siglo XIX.

(Pedrell, *op. cit.)*

87) OTRO CUATRO DE EMPEZAR

Francisco Navarro
Fines siglo XVI.

Es de Francisco Navarro el precioso Cuatro que aquí se publica. Escribió mucho y bien en el género religioso, y en el madrigalesco, especialmente. De como trataba este género de composiciones sirve de muestra el presente cuatro que puede competir con lo mejor que de este género hemos presentado.

Navarro fué contralto de capilla de la catedral de Valencia y desempeñó el cargo de maestro interino durante algunos años hasta que por muerte de Cúmus, fué nombrado en propiedad, el dia 20 de Octubre, de 1644. Le sucedió en el cargo Don Diego Pantac en 1660. Pasó después a Málaga. No se sabe que cargo desempeñó.

88) ESPAÑOLETA Y PASO Y MEDIO

Invitado a componer para orquesta reducida un bailete antiguo excogí de diferenres teclados de tañido los temas siguientes, y salió la quisicosa que a continuación verá el lector. Ha corrido el tal bailete por las cámaras palacianas de España y el extrangero, como protesta callada a las ridículas españoladas que nos *favorecen,* para aumentar las leyendas a que... nos prestamos estúpida e indignamente.

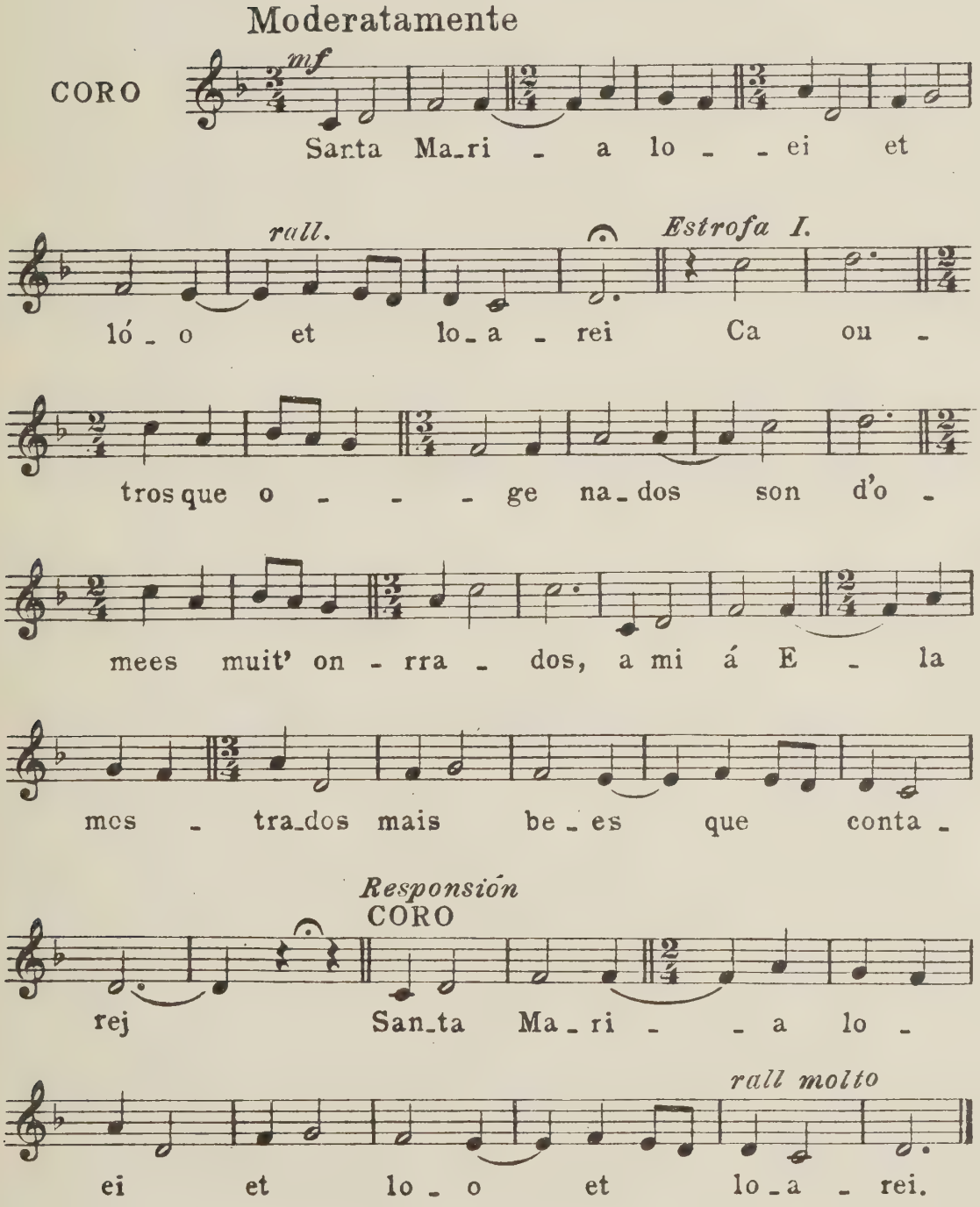
FIN DEL TOMO III

XIII

(1

Cantiga CC de Alfonso el Sabio

(Esta é de loor de Santa Maria)

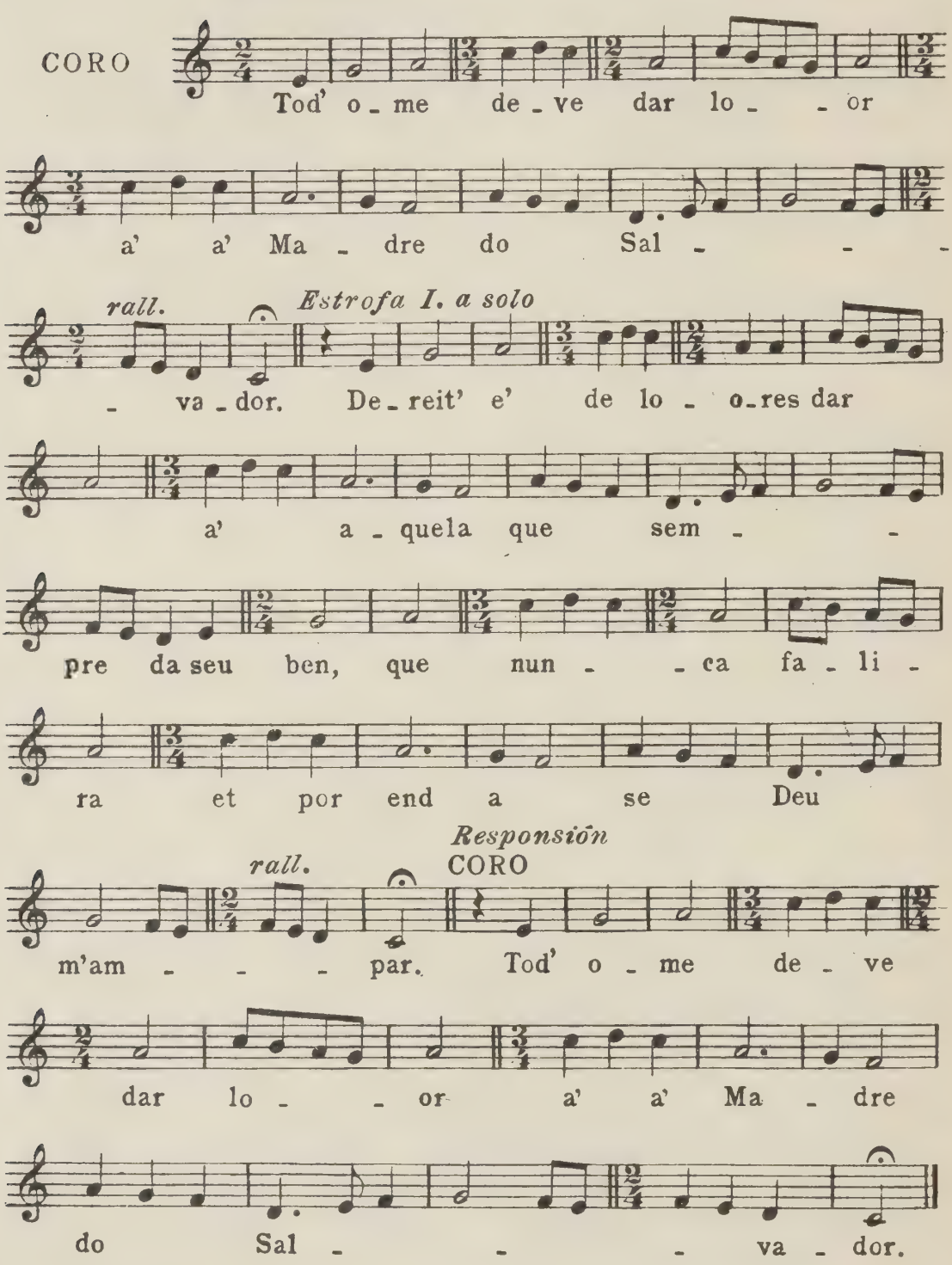


Ca á mi de boa gente
fez vijr direitamente
et quis que mui chãamente
reinass'é que foss rey
Santa Maria loei. etc.

E con as sas piedades
nas grandes enfermidades
m'acorreu; por que sabiades
que porén á ser vui rey
Santa Maria loei. etc.

Cantiga CCXXX de Alfonso el Sabio

(Esta é de loor de Santa Maria)

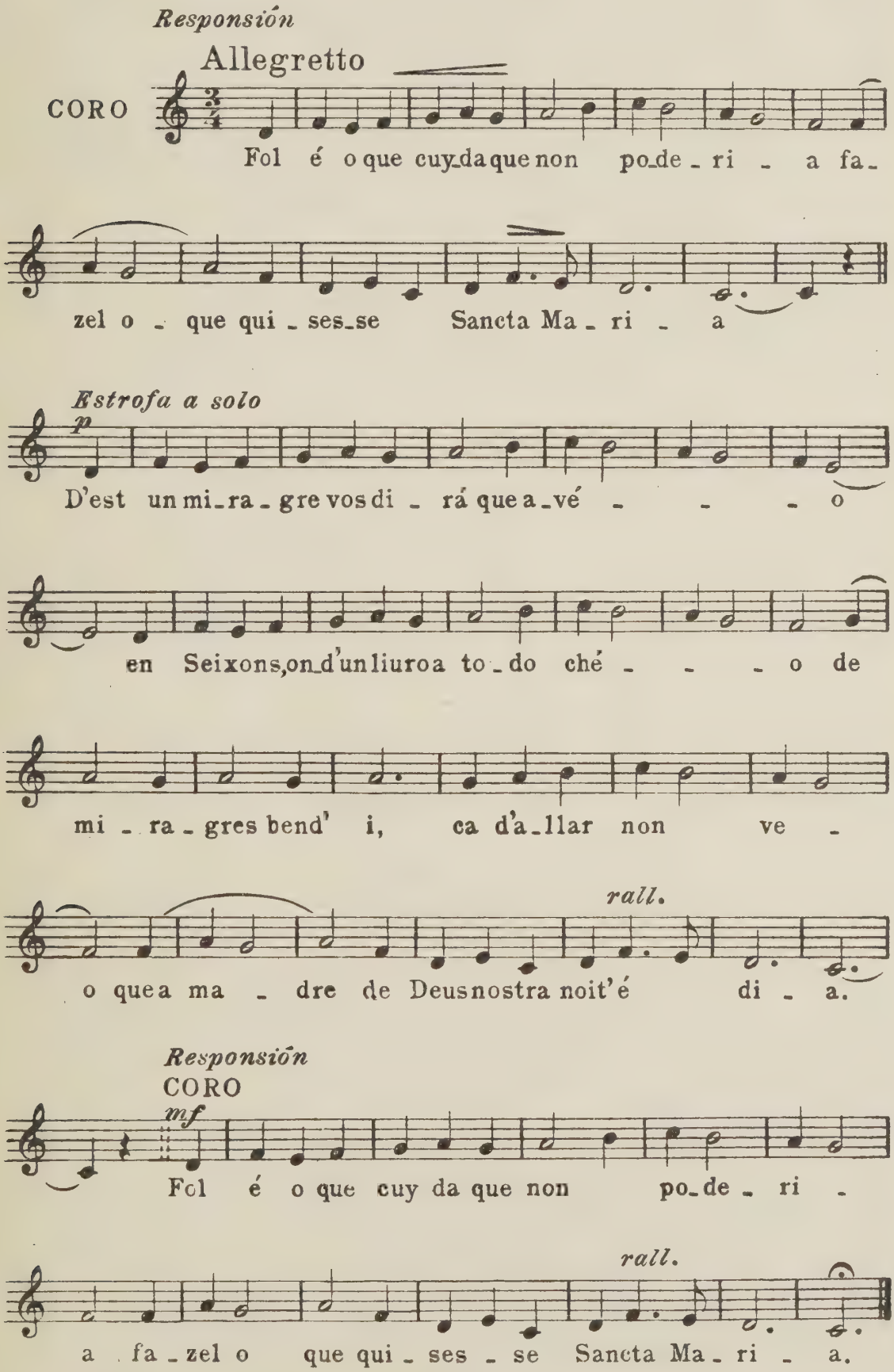


E pois nos dá tan nobre don
que nos faz o amor de Deus
aver; et que sejamos seus
por end' assi Deus me perdon
Tod'ome deve dar loor. etc.

Cantiga LXI de Alfonso el Sabio

(Como Sancta Maria guareçeu do que se torçera á boca porque descreera en ela)

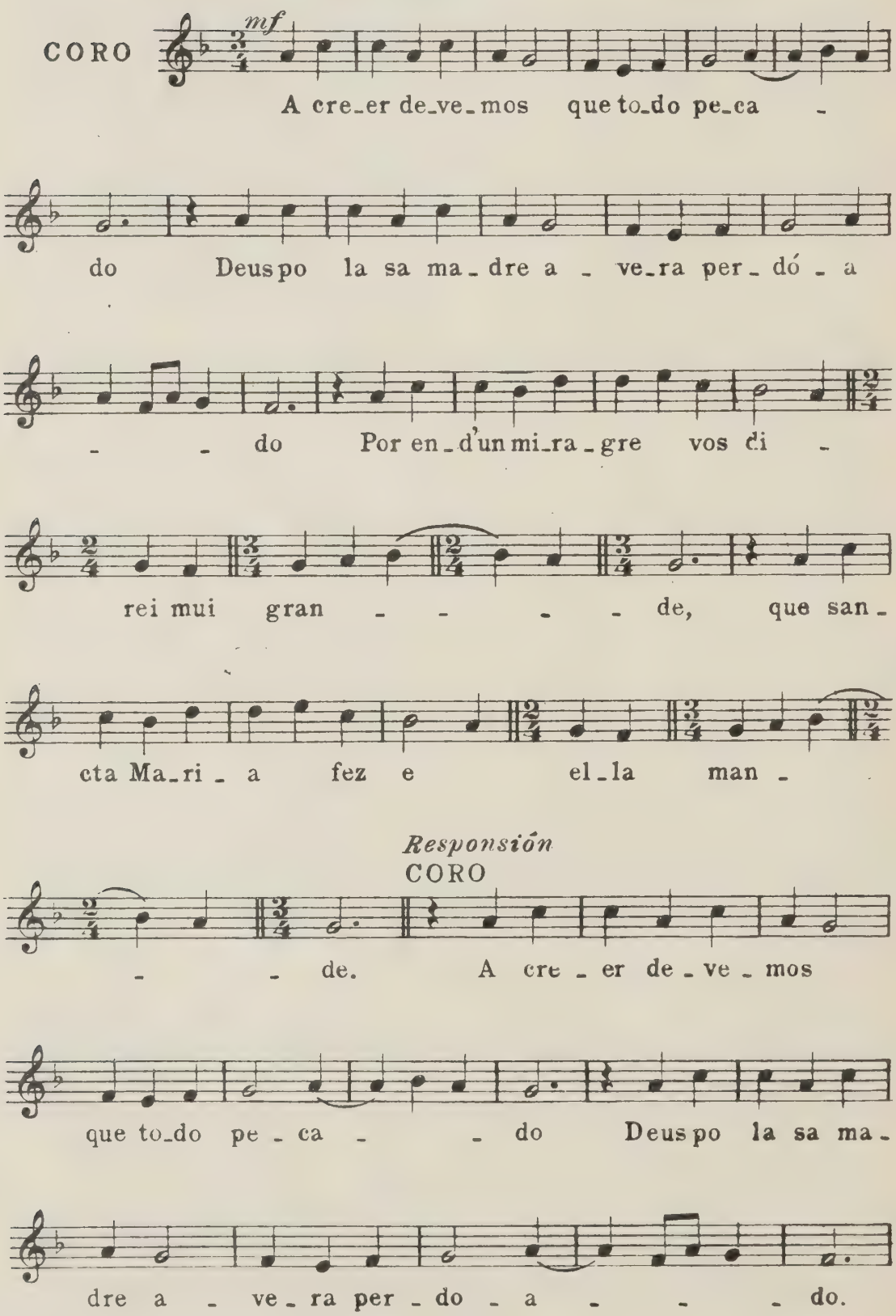
(MODUS HIPOLYDIUS)



Cantiga LXV de Alfonso el Sabio

Responción

Allegro moderato



5)

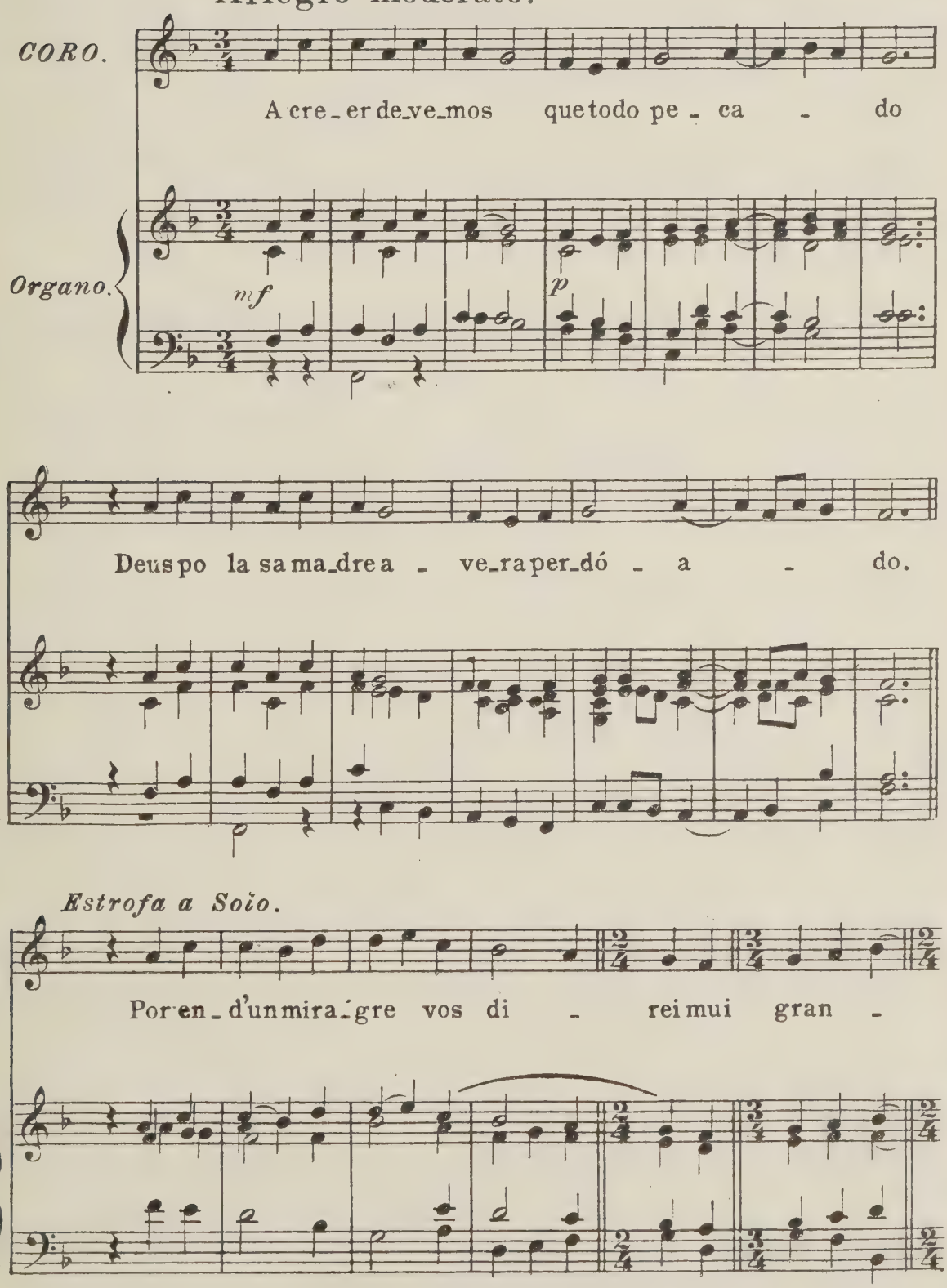
Cantiga LXV de Alfonso El Sabio

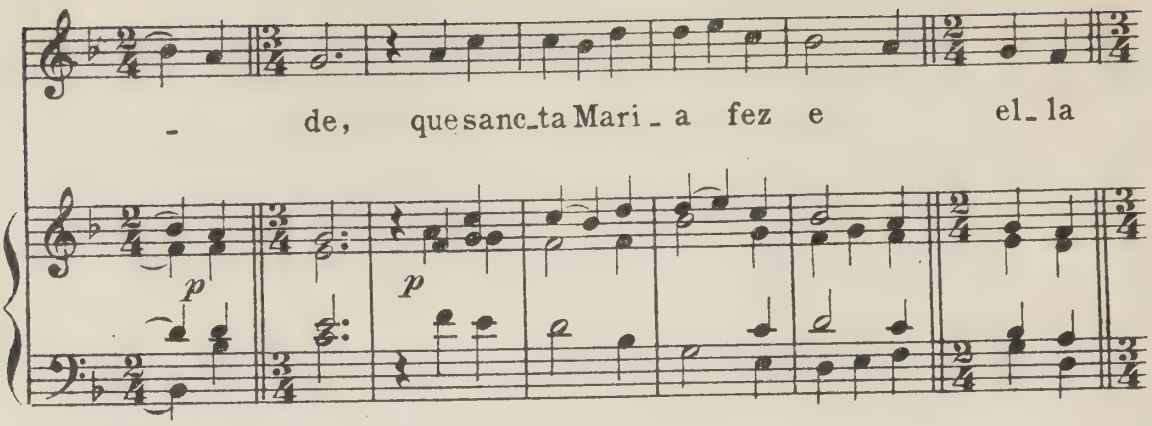
Como Sancta Maria fez soltar o ome que andava gran tempo escomugad

Harmonización de
F. Pedrell.

RESPONSIÓN

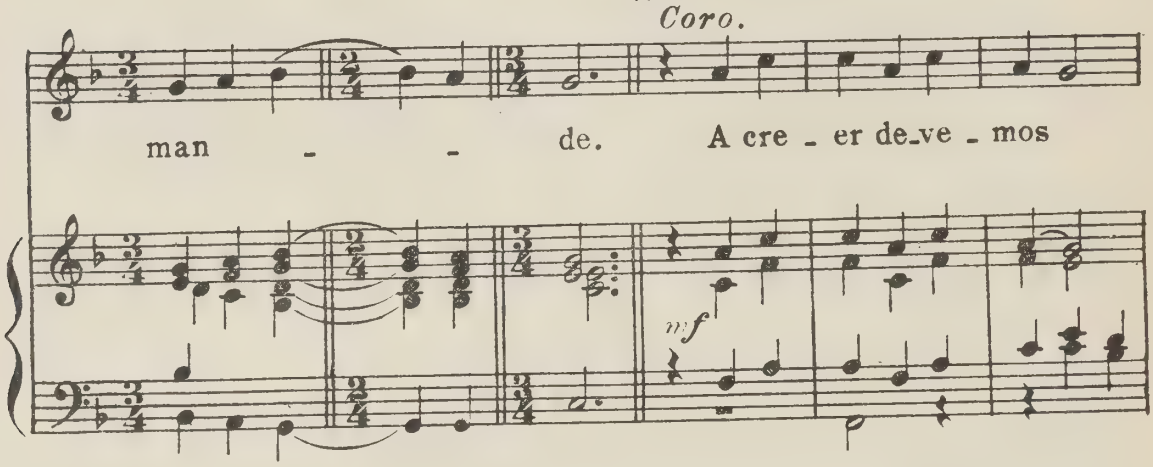
Allegro moderato.

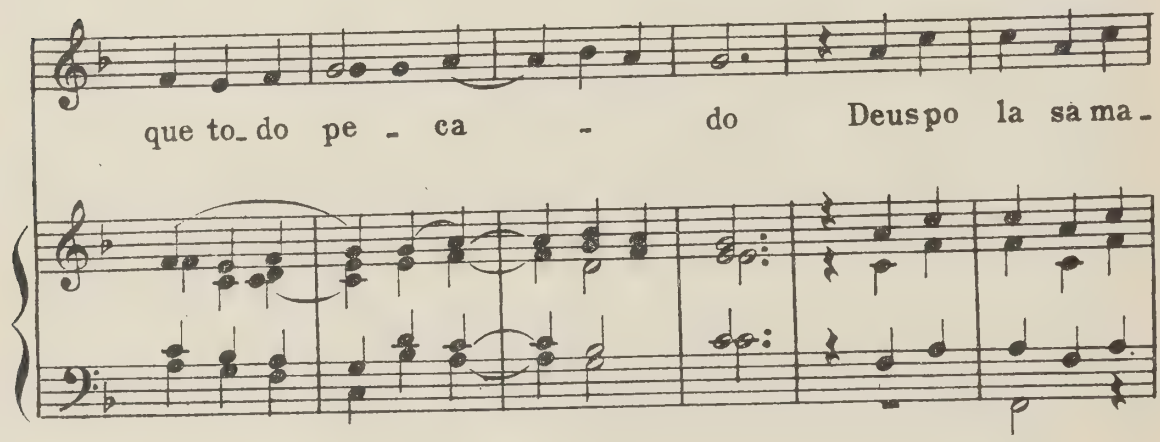


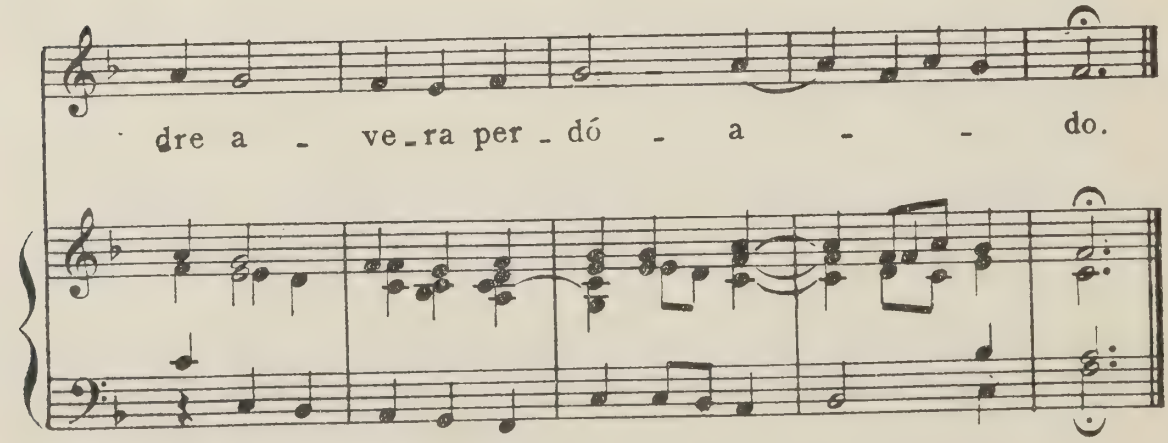


RESPONSIÓN

Coro.



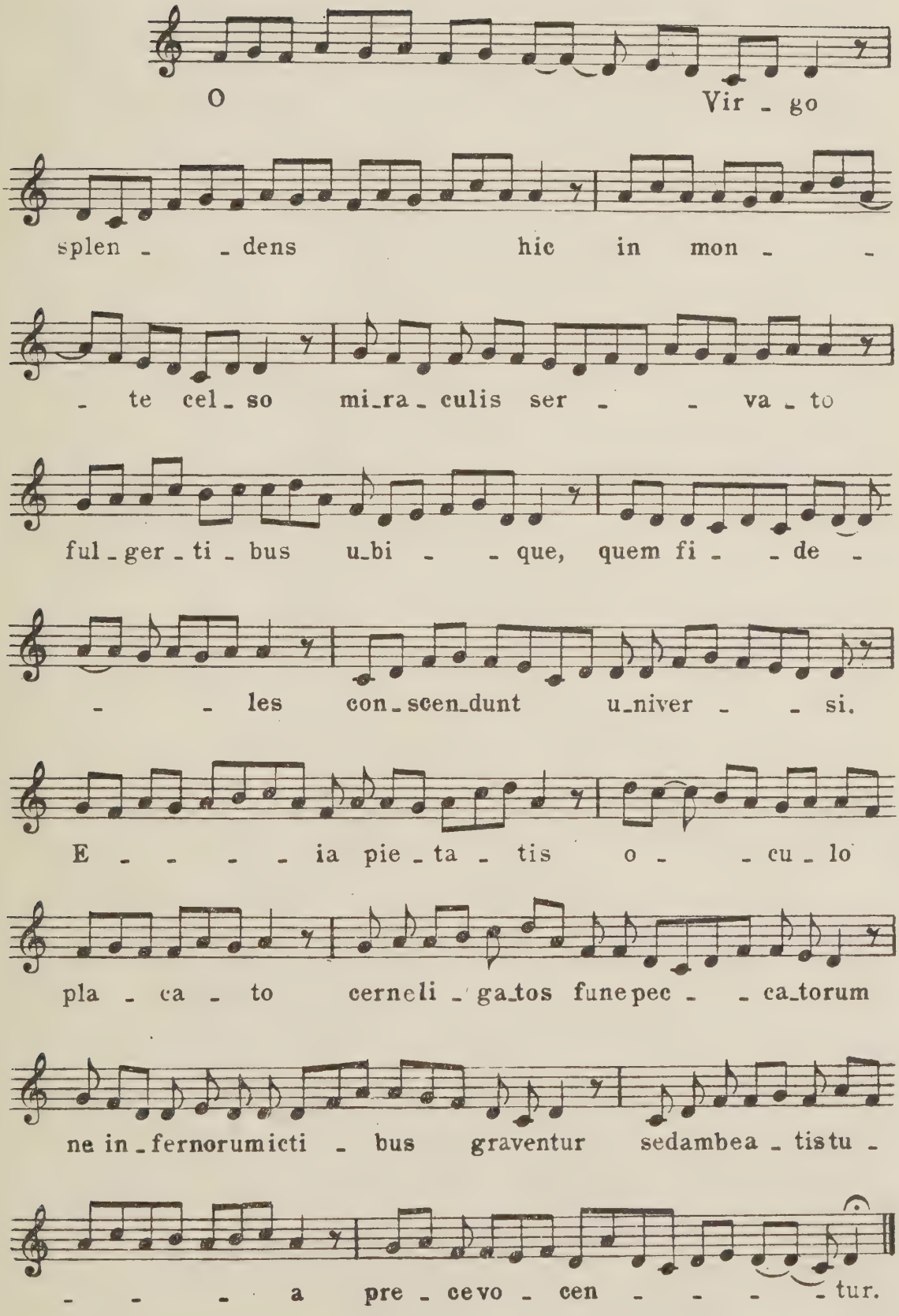




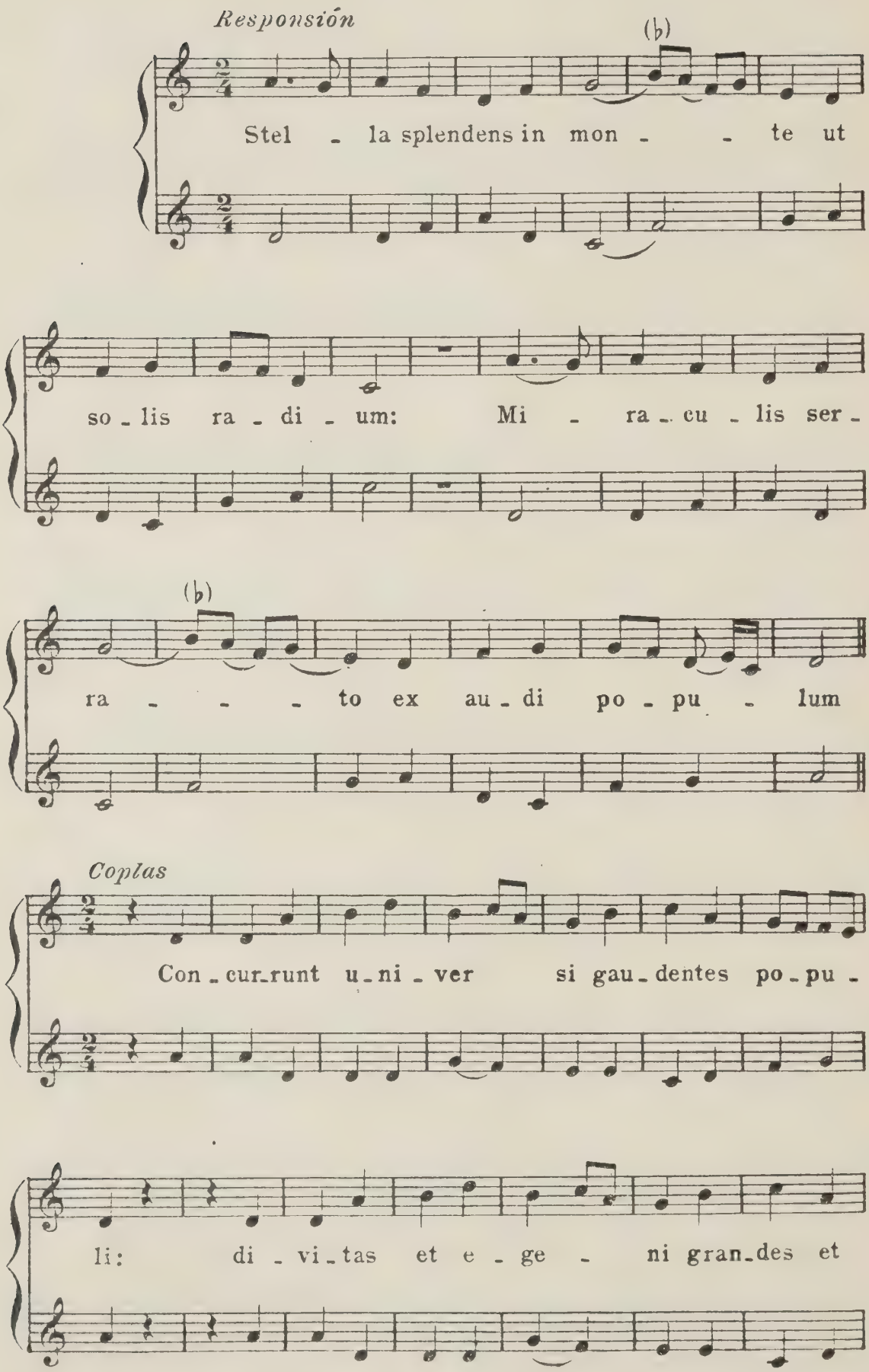
XIV

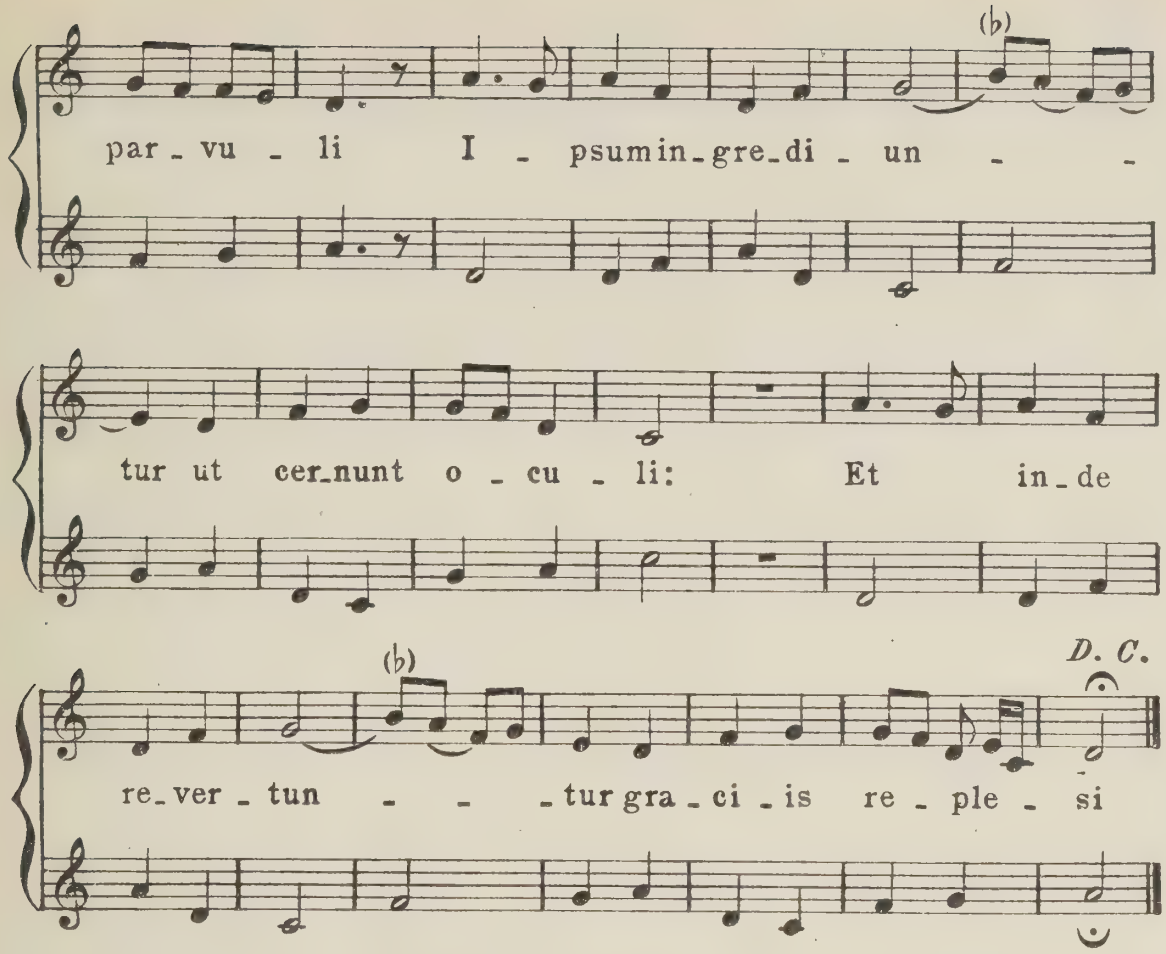
6

Virgo splendens hic



Stella splendens in monte





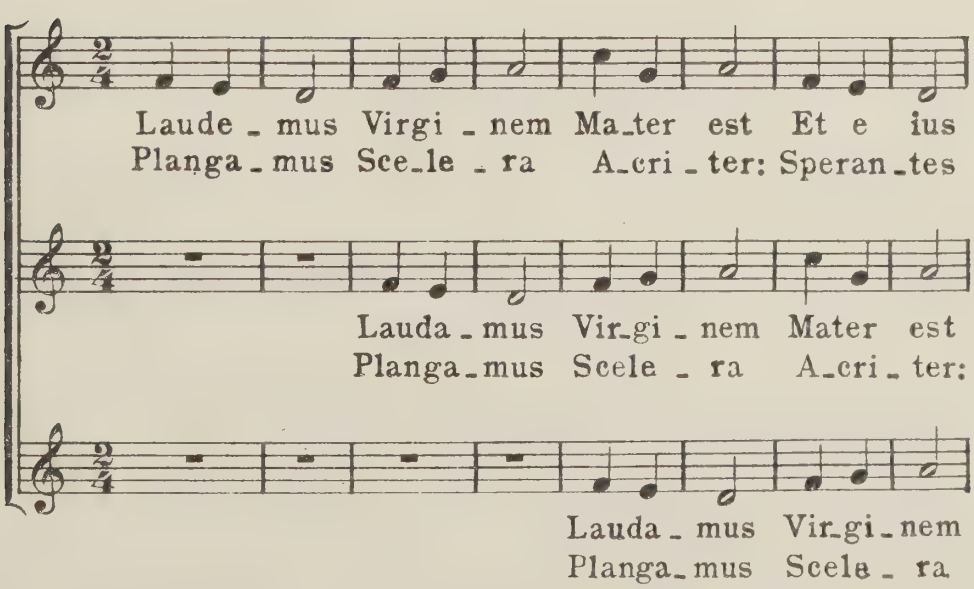
(8

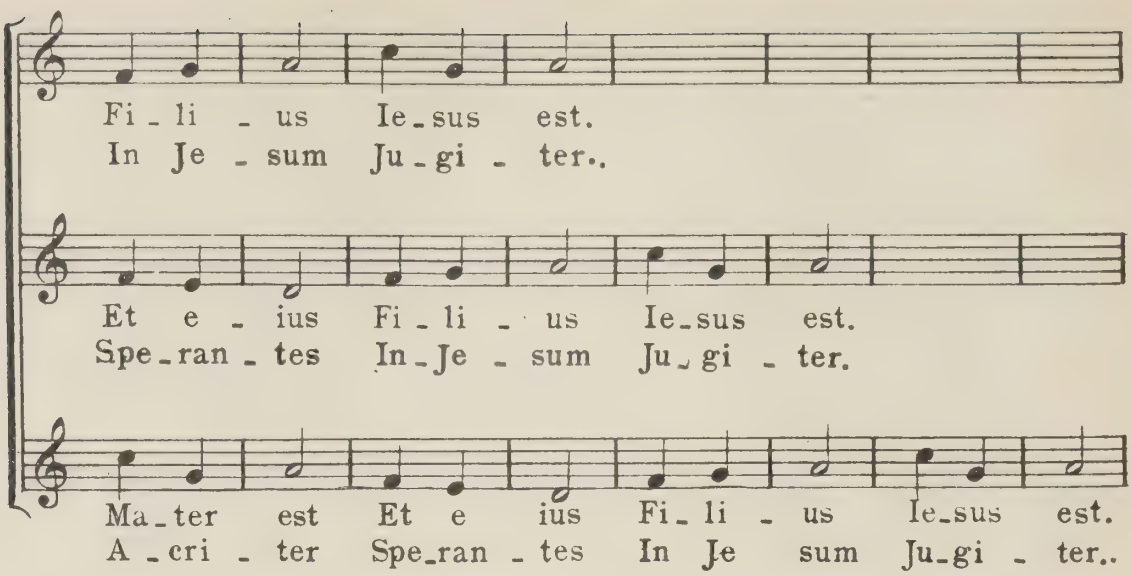
3ª) Laudèmus Virginem

3ᵇ) Plangamus vetera

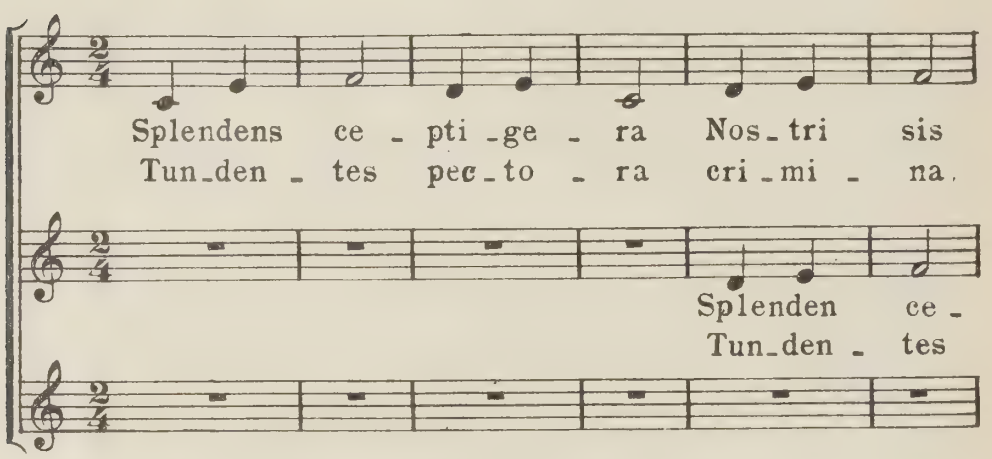
4ᵇ) Splendens Ceptigera

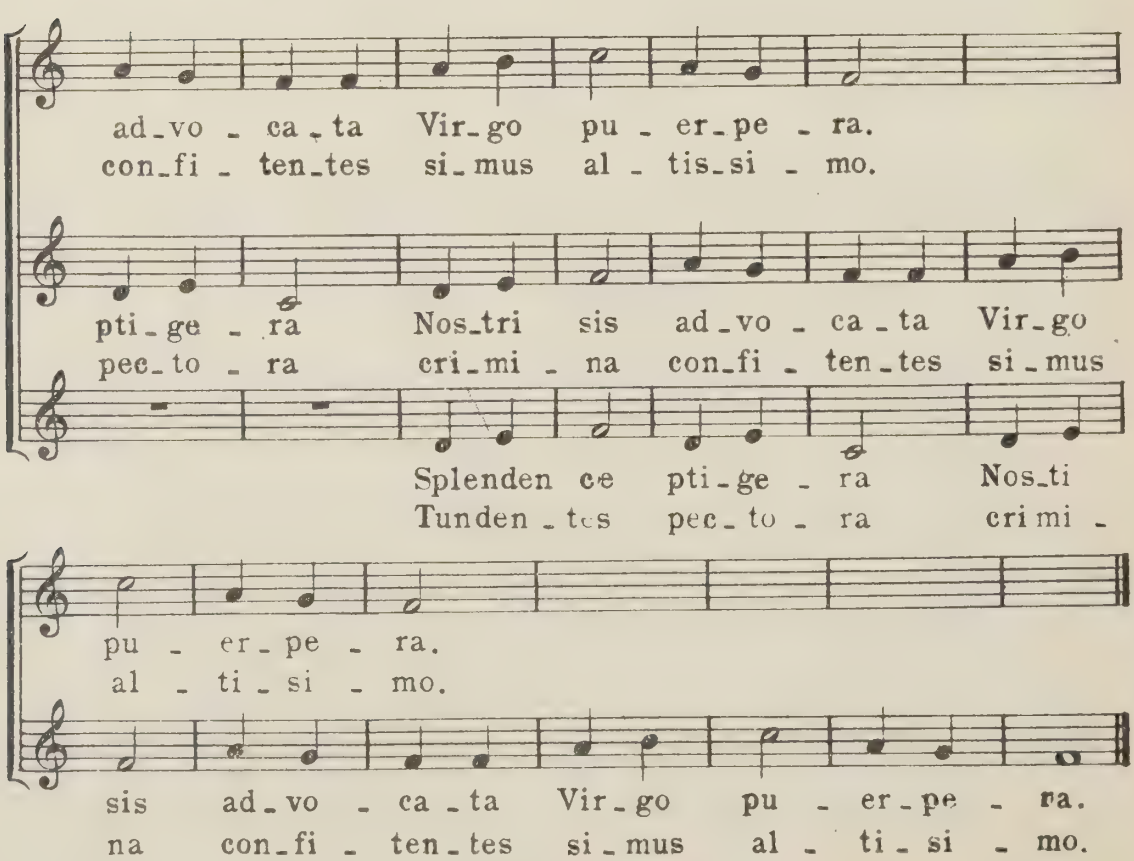
4ᵇ) Tundentes pectora



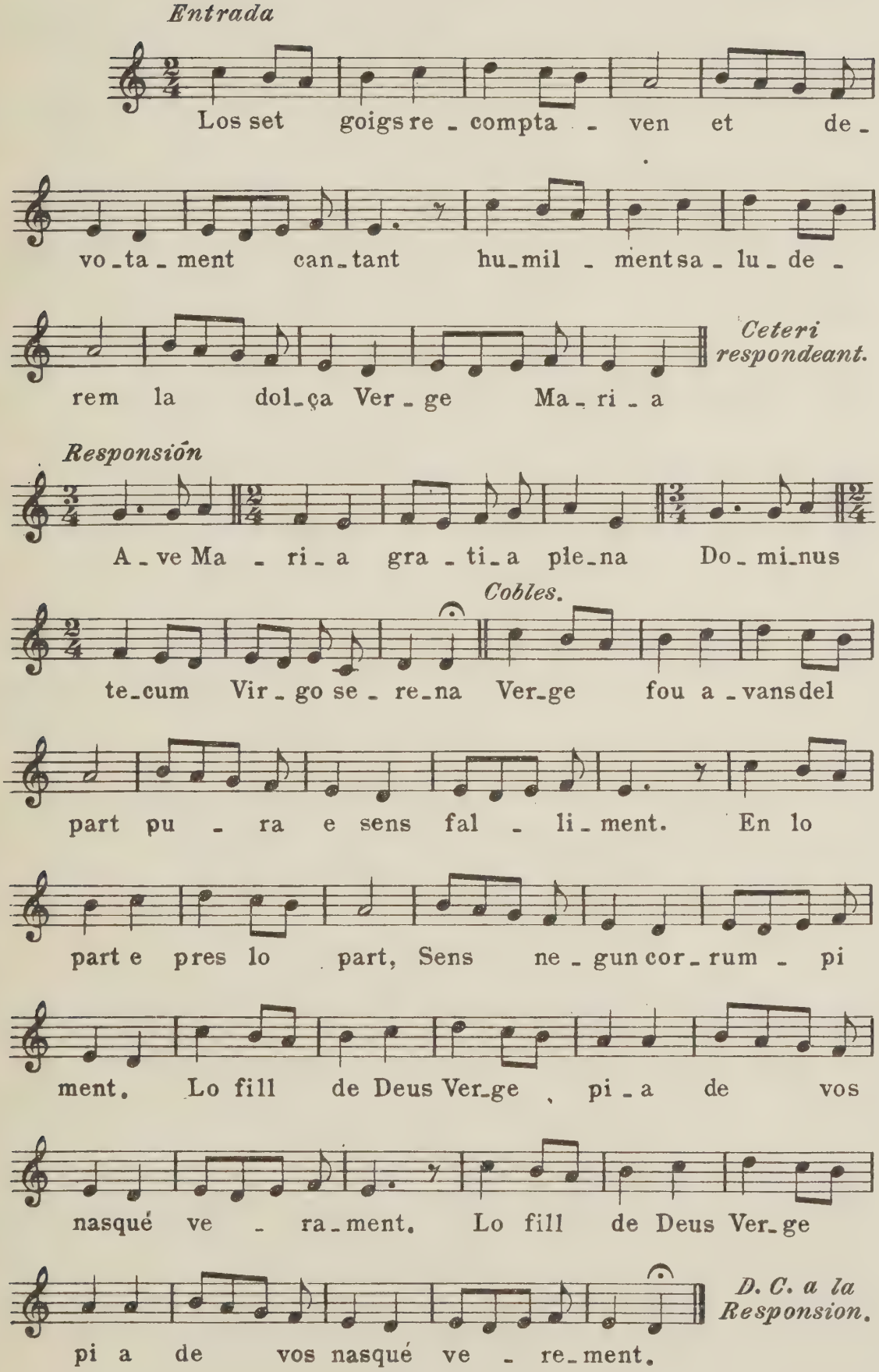

Fi - li - us Ie-sus est.
In Je - sum Ju-gi - ter..
Et e - ius Fi - li - us Ie-sus est.
Spe-ran - tes In-Je - sum Ju-gi - ter.
Ma-ter est Et e ius Fi - li - us Ie-sus est.
A - cri - ter Spe-ran - tes In Je sum Ju-gi - ter..

(8 bis


Splendens ce - pti - ge - ra Nos-tri sis
Tun-den - tes pec-to - ra cri-mi - na.
Splenden ce -
Tun-den - tes


ad-vo - ca-ta Vir-go pu - er-pe - ra.
con-fi - ten-tes si-mus al - tis-si - mo.
pti - ge - ra Nos-tri sis ad-vo - ca-ta Vir-go
pec-to - ra cri-mi - na con-fi - ten-tes si-mus
Splenden ce pti-ge - ra Nos-ti
Tunden - tes pec-to - ra cri mi -
pu - er-pe - ra.
al - ti - si - mo.
sis ad-vo - ca-ta Vir-go pu - er-pe - ra.
na con-fi - ten-tes si-mus al - ti - si - mo.

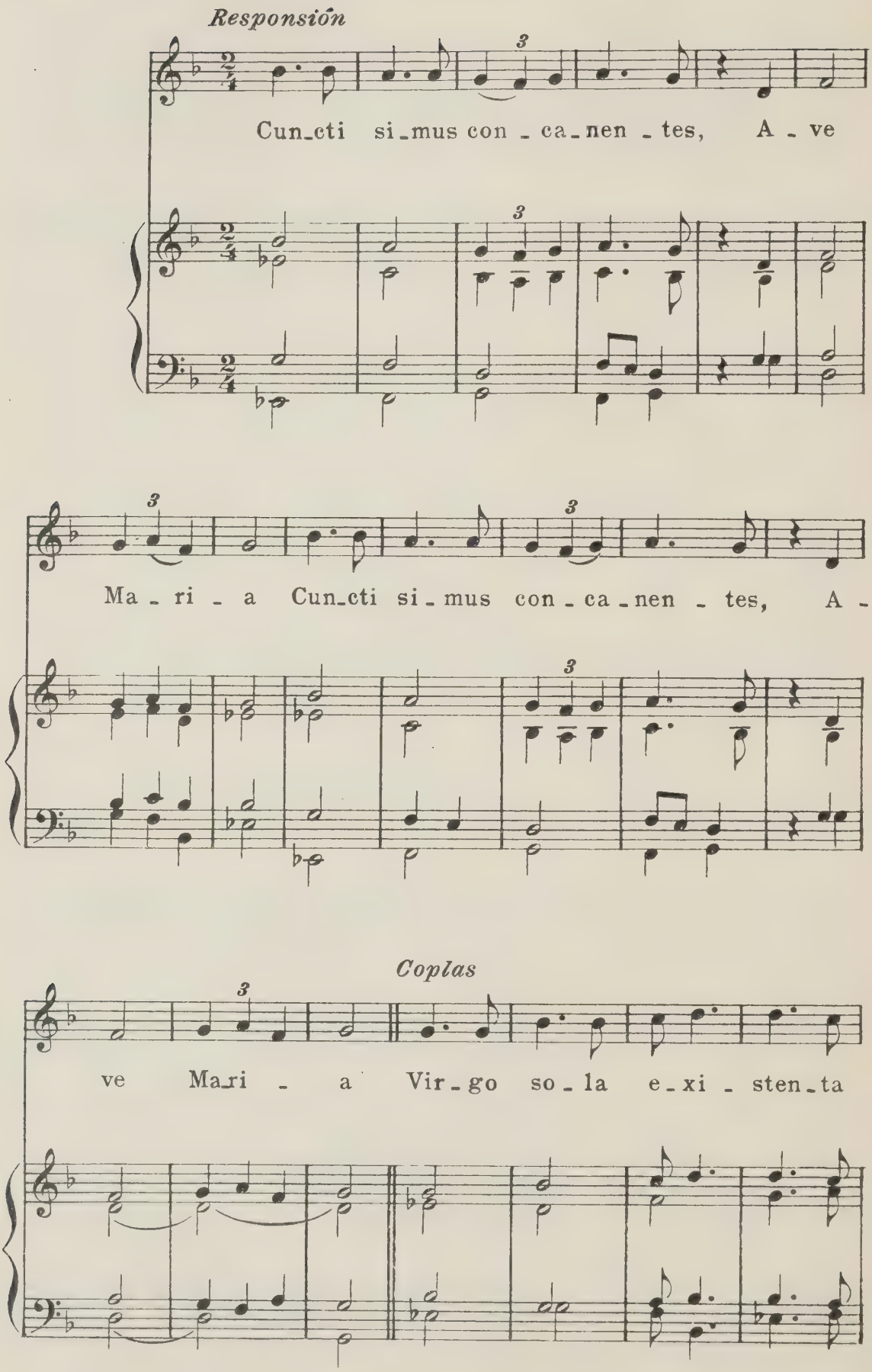
Los set Goigs recomtarem

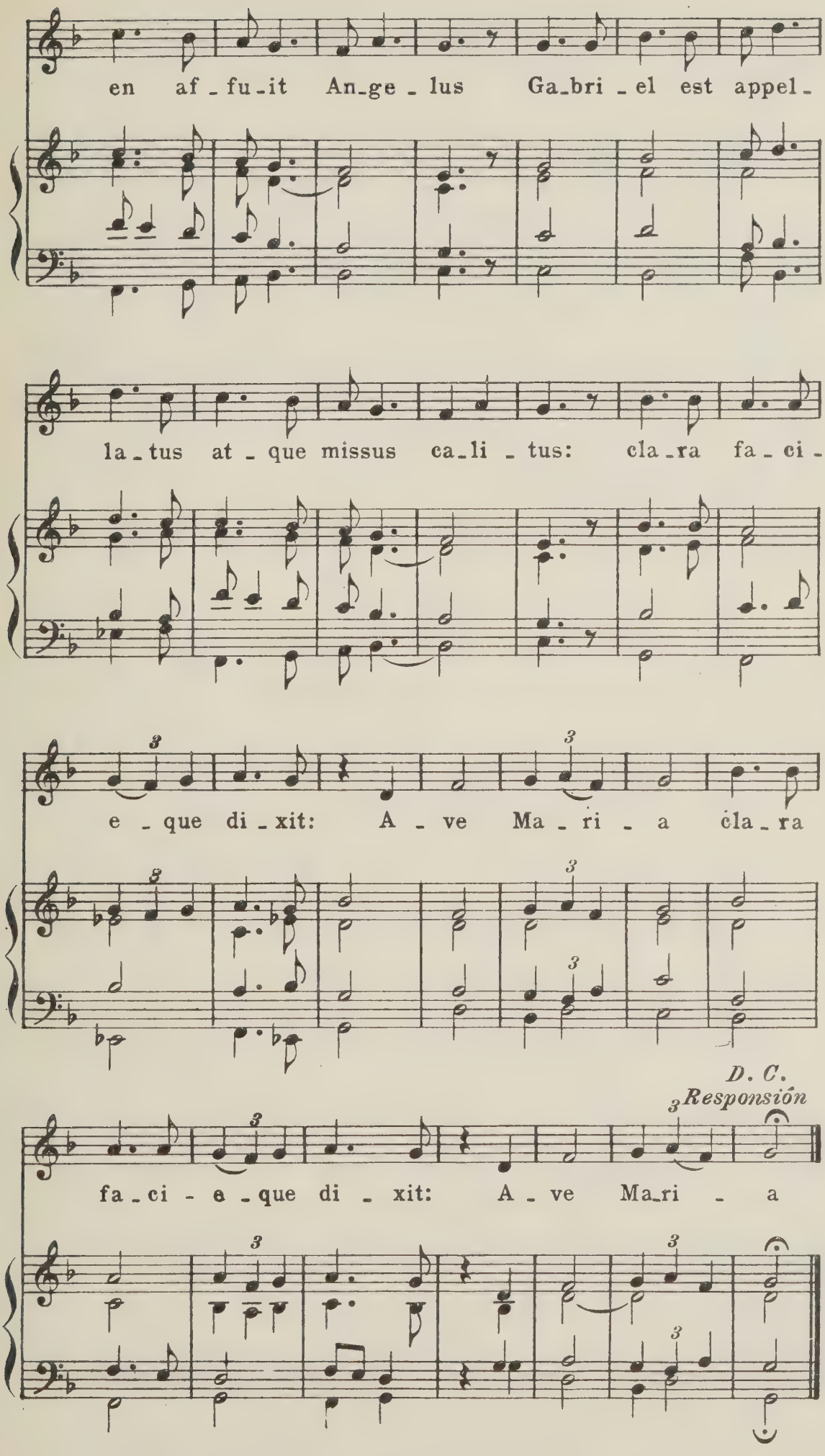


(10

Cuncti simus

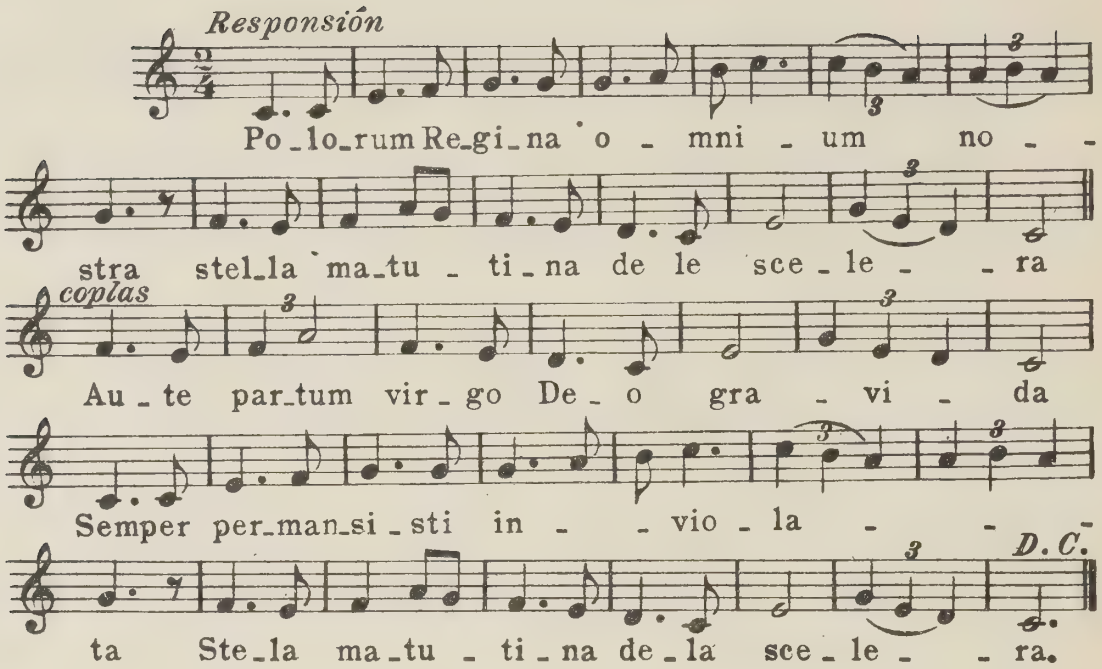
Responsión




en af - fu - it An - ge - lus Ga - bri - el est appel -
la - tus at - que missus ca - li - tus: cla - ra fa - ci -
e - que di - xit: A - ve Ma - ri - a cla - ra
D. C.
Responsión
fa - ci - e - que di - xit: A - ve Ma - ri - a

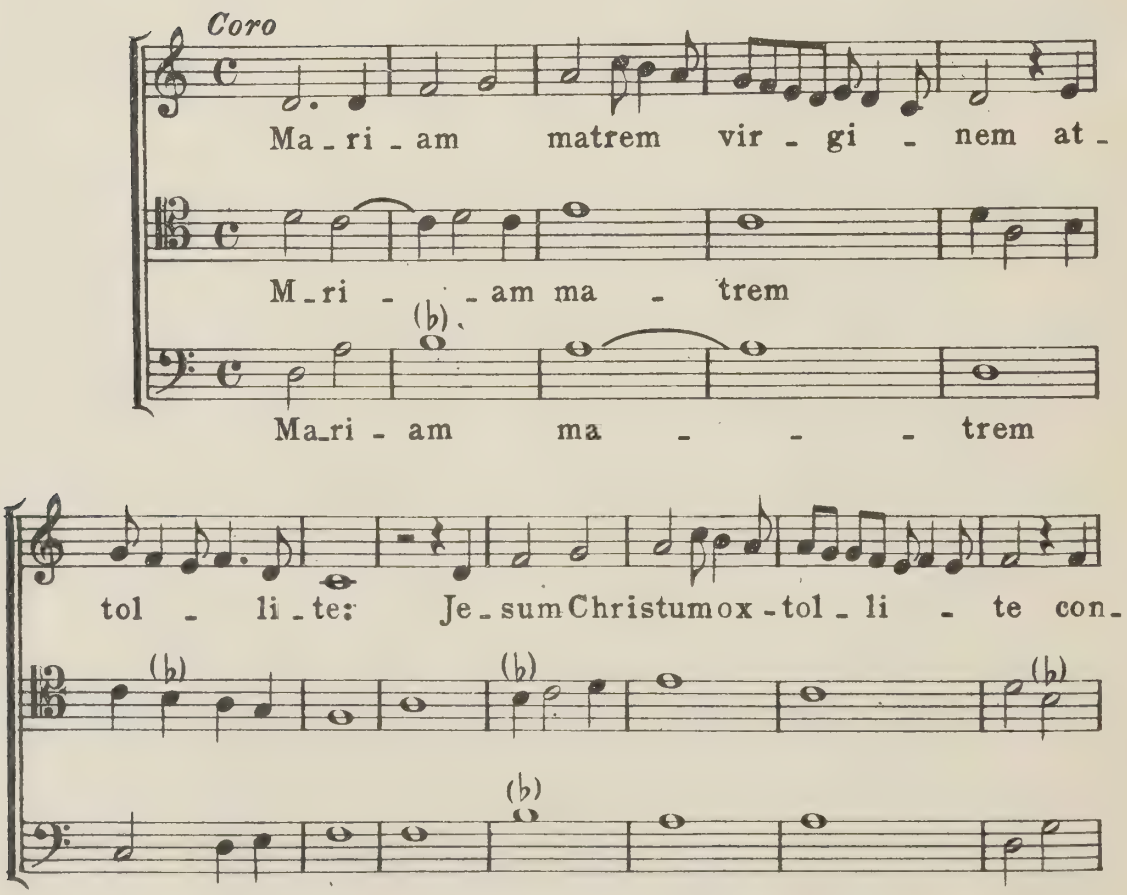
(11

Polorum Regina

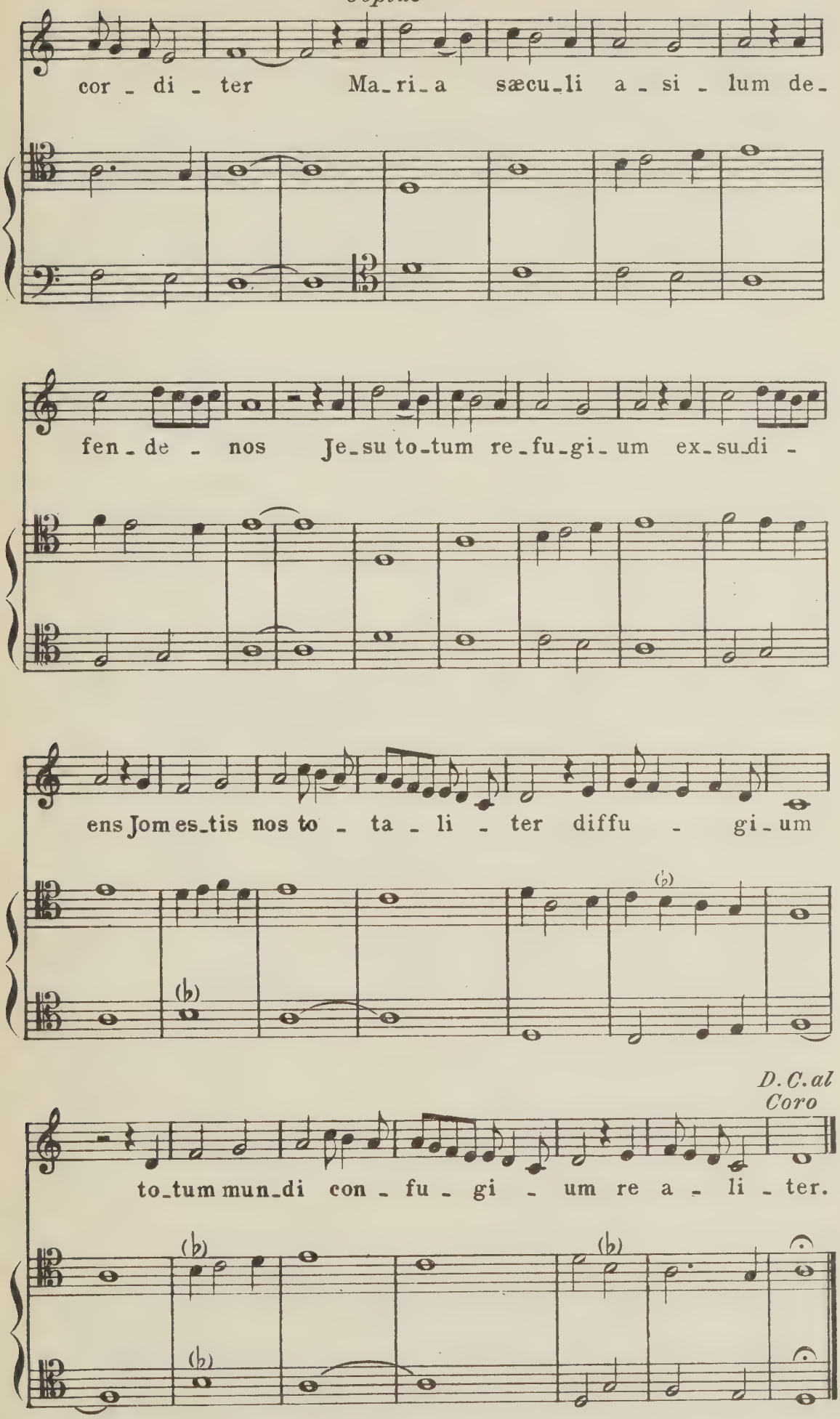


(12

Mariam matrem virginem

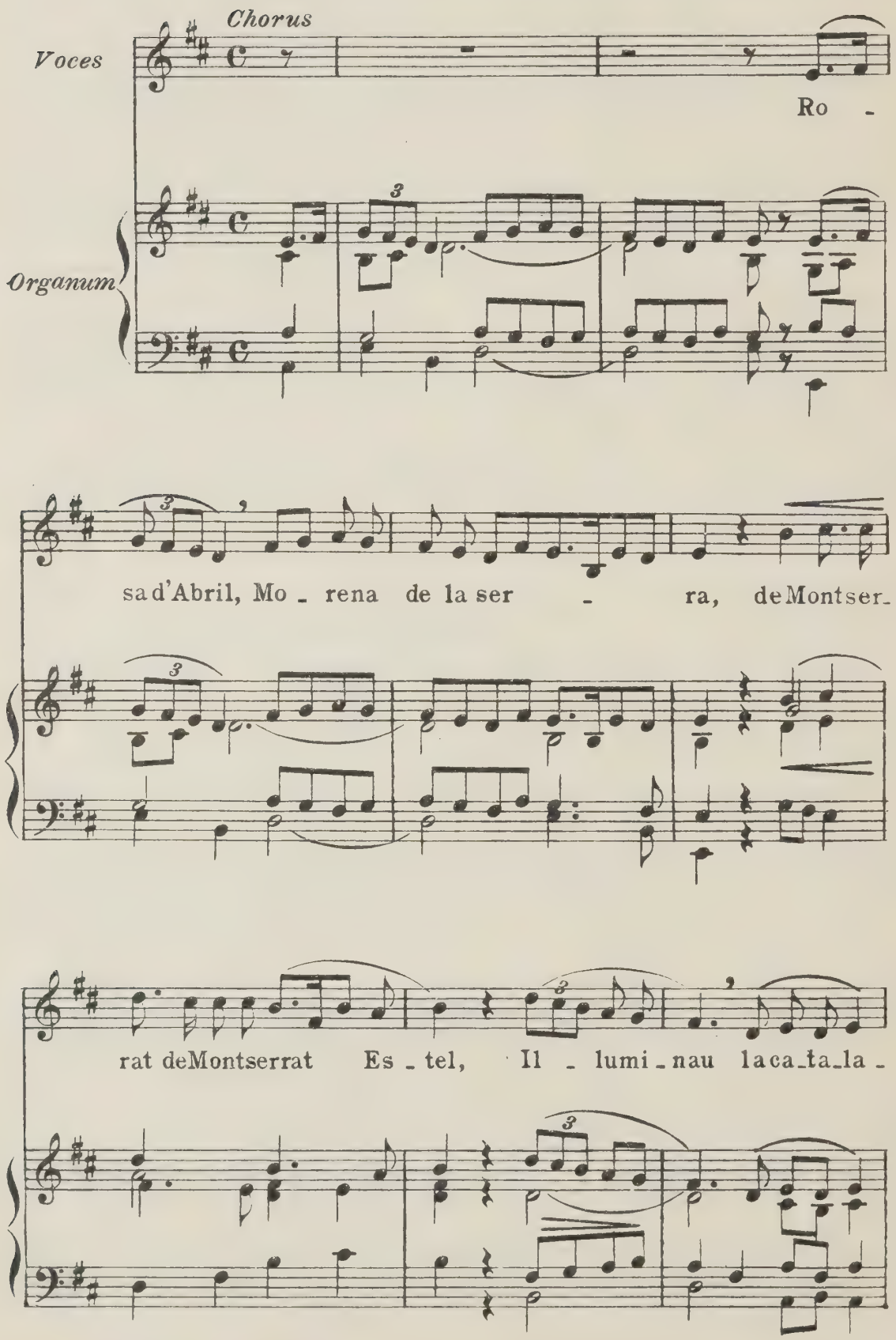


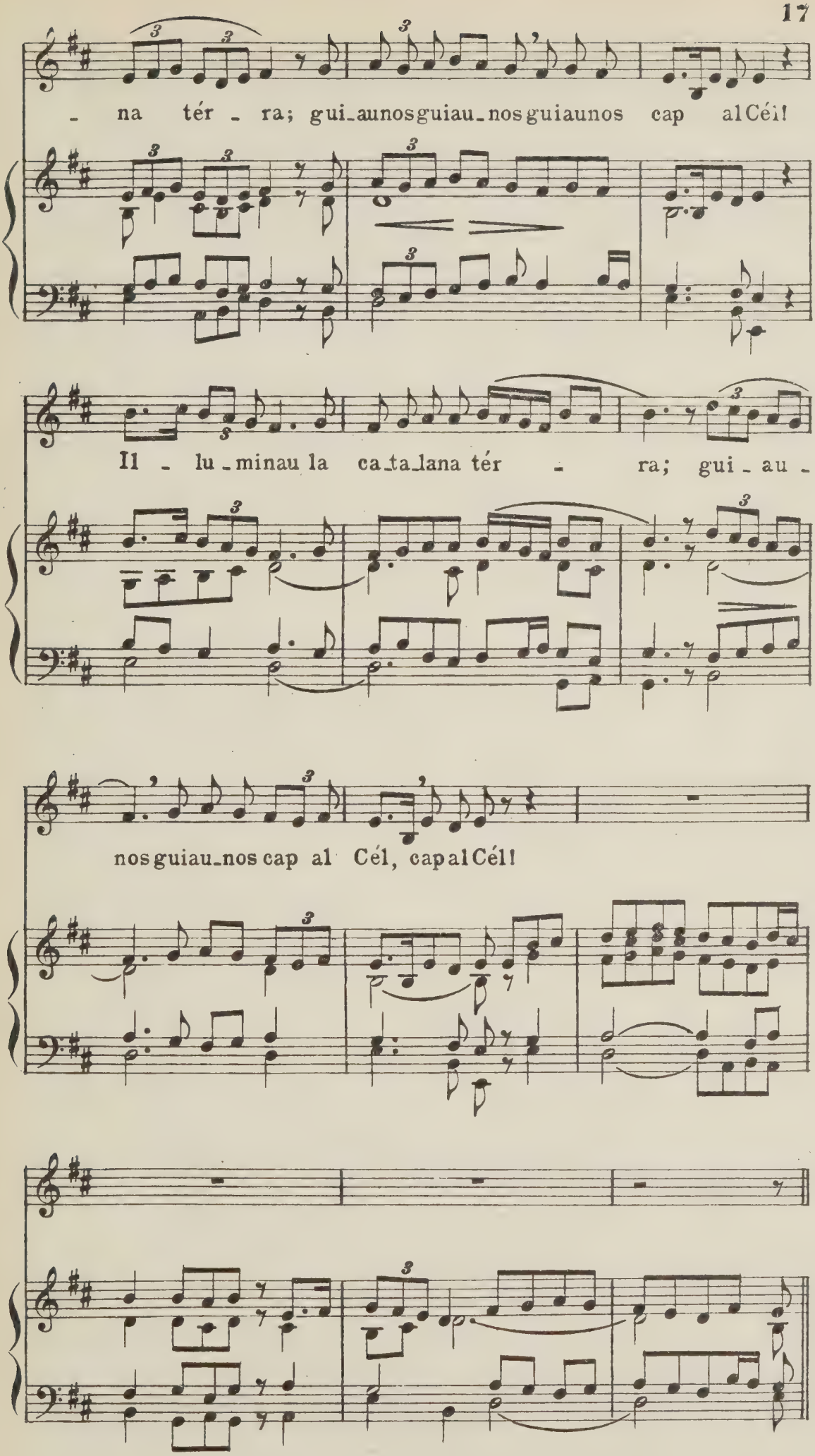
Coplas

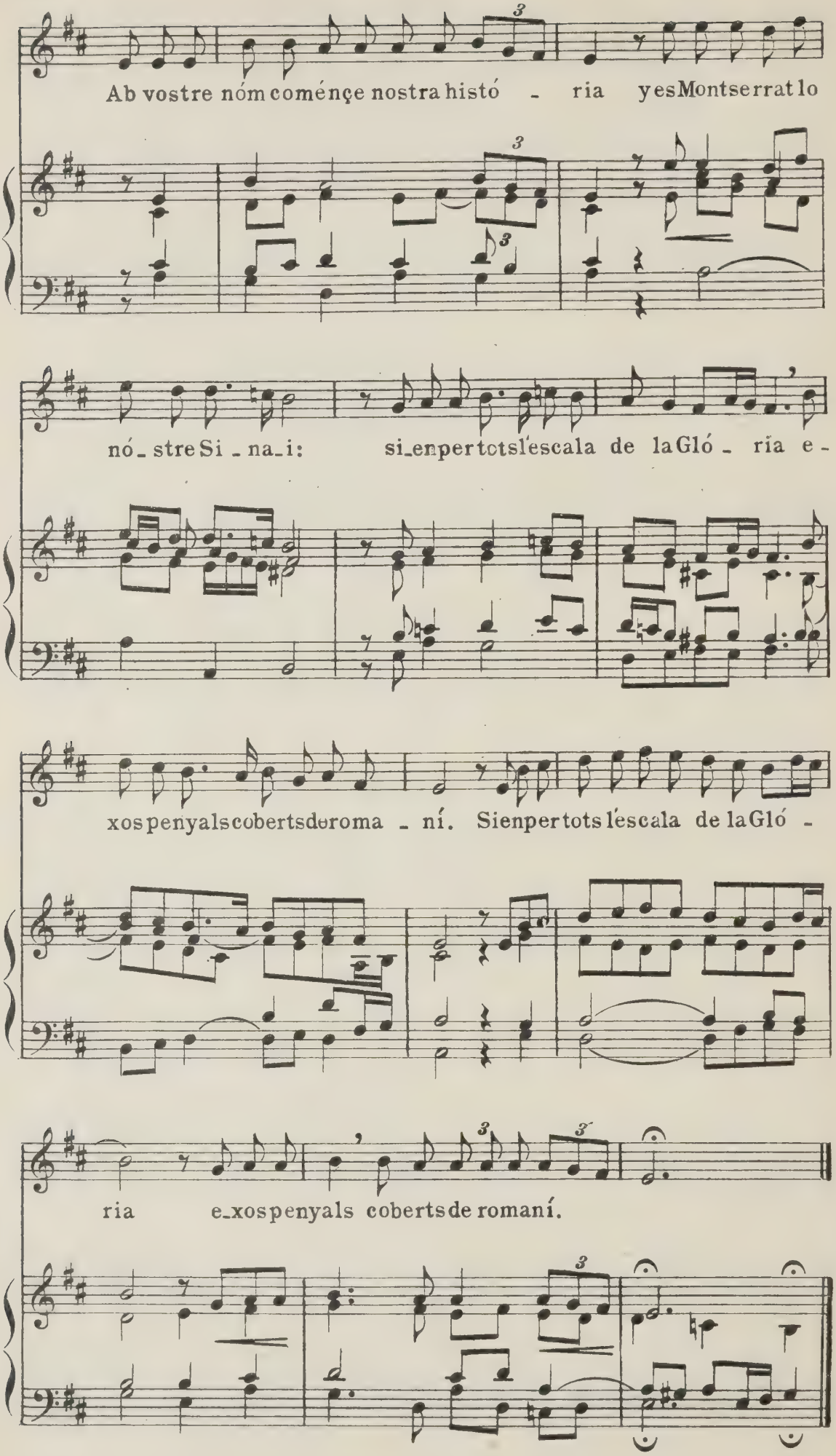

cor - di - ter Ma-ri-a sæcu-li a - si - lum de-
fen - de - nos Je-su to-tum re-fu-gi-um ex-su-di -
ens Jom es-tis nos to - ta - li - ter diffu - gi-um
D. C. al Coro
to-tum mun-di con - fu - gi - um re a - li - ter.

12bis)

Virolay de Nª Sª de Montserrat

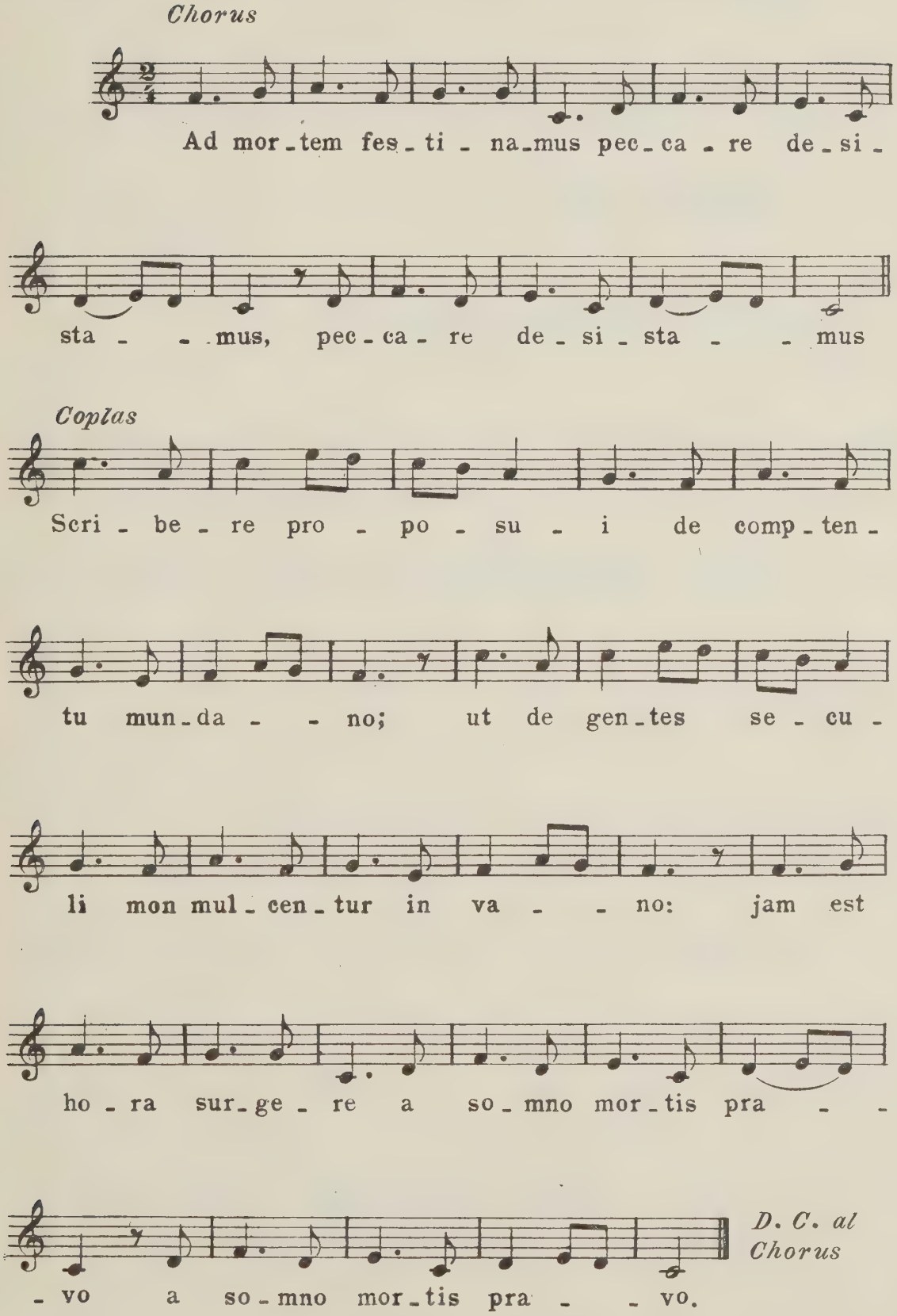



- na tér - ra; gui-aunosguiau-nosguiaunos cap alCél!
Il - lu-minau la ca-ta-lana tér - ra; gui - au -
nosguiau-nos cap al Cél, capalCél!


Ab vostre nóm coménçe nostra histó - ria yes Montserrat lo
nó_stre Si_na_i: si_en per tots l'escala de la Gló - ria e -
xos penyals cobertsde roma - ní. Sien per tots l'escala de la Gló -
ria e_xos penyals cobertsde romaní.

13)

Ad mortem festinamus

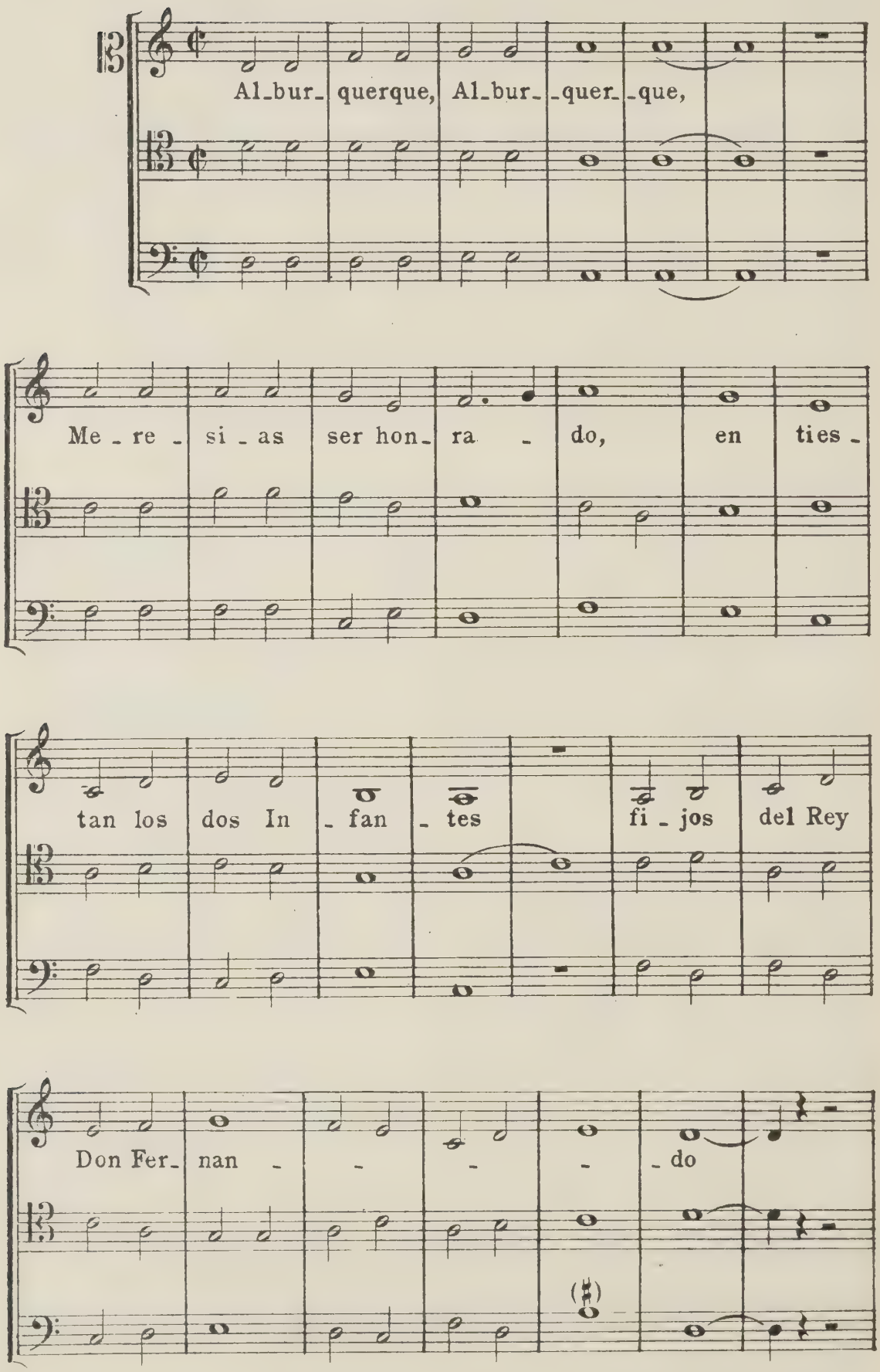


XV

14)

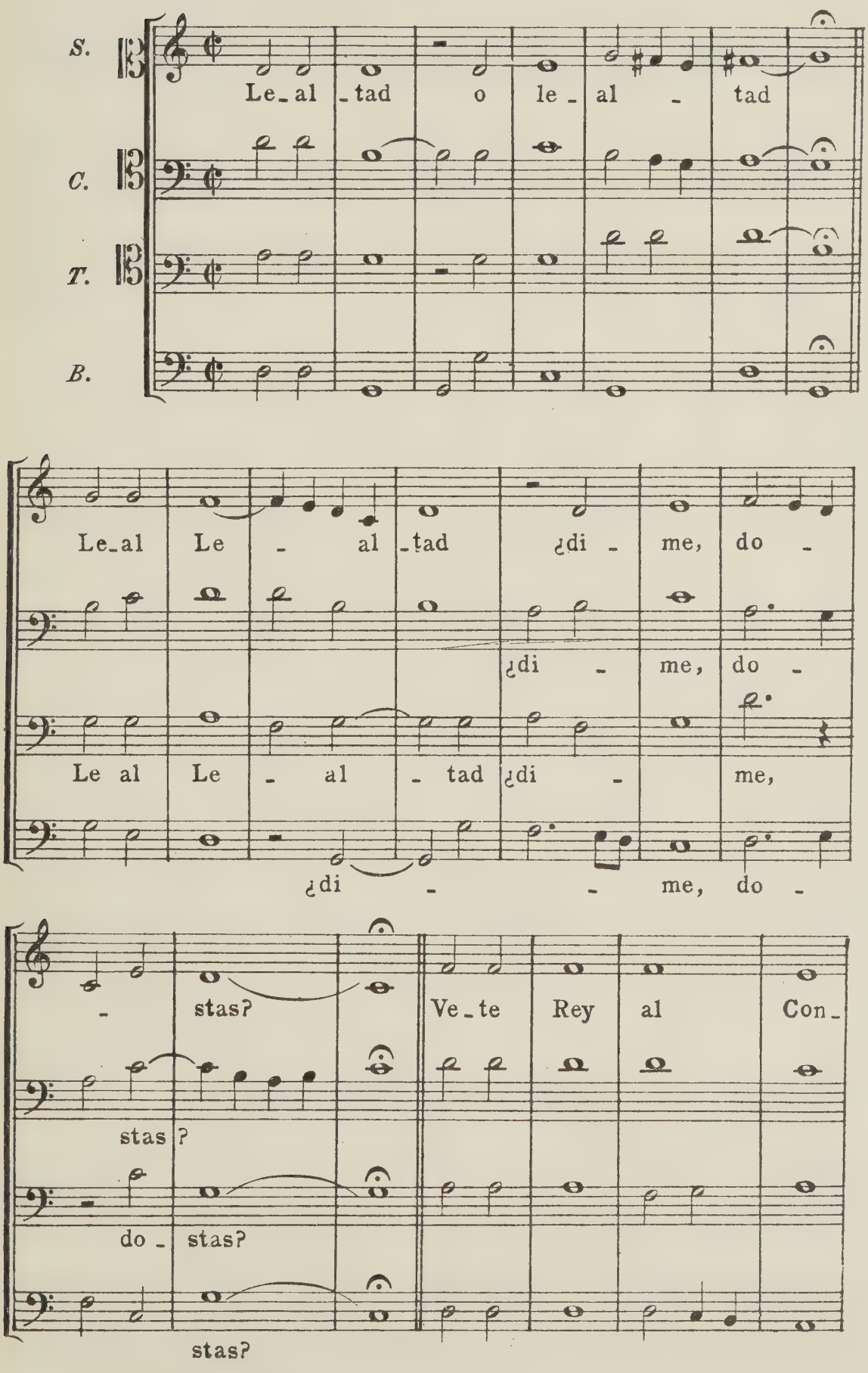
Alburquerque, Alburquerque...

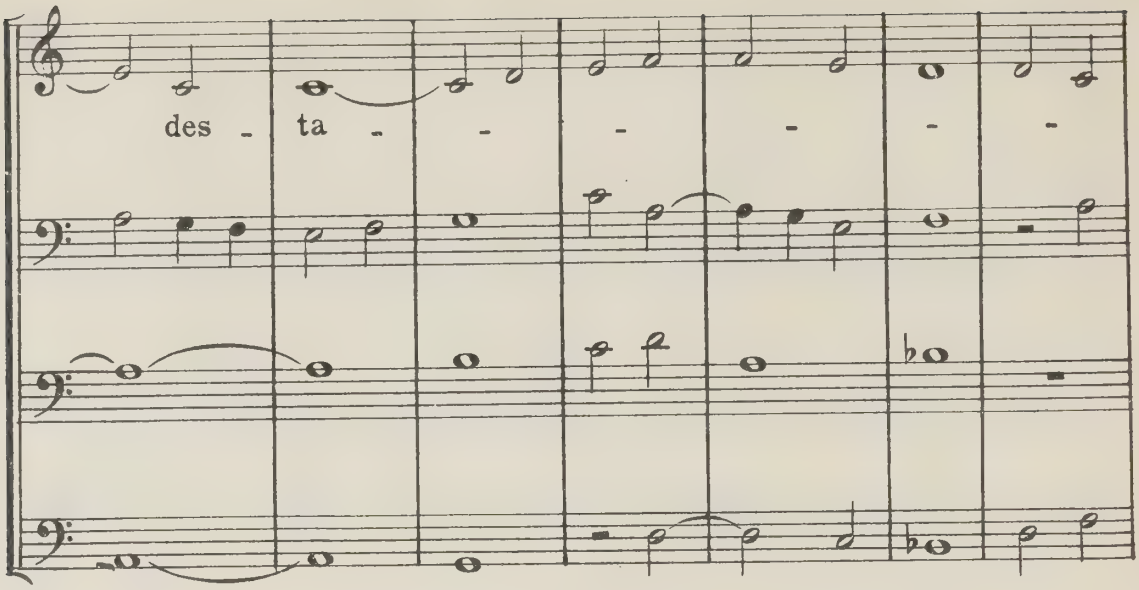
Anónimo
Algo posterior al 1430

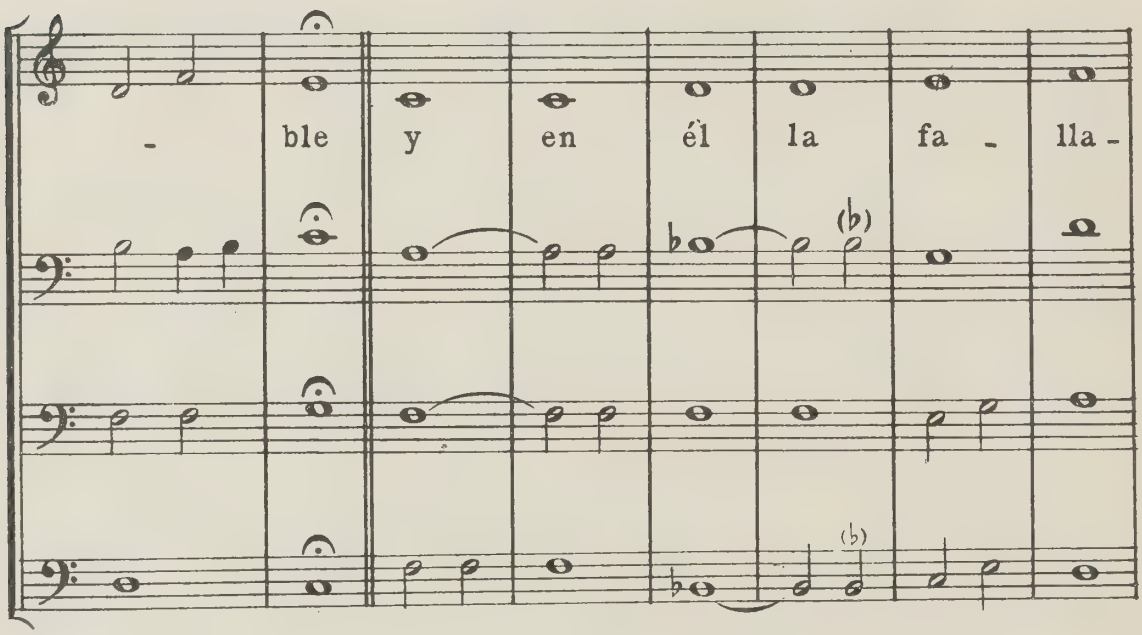


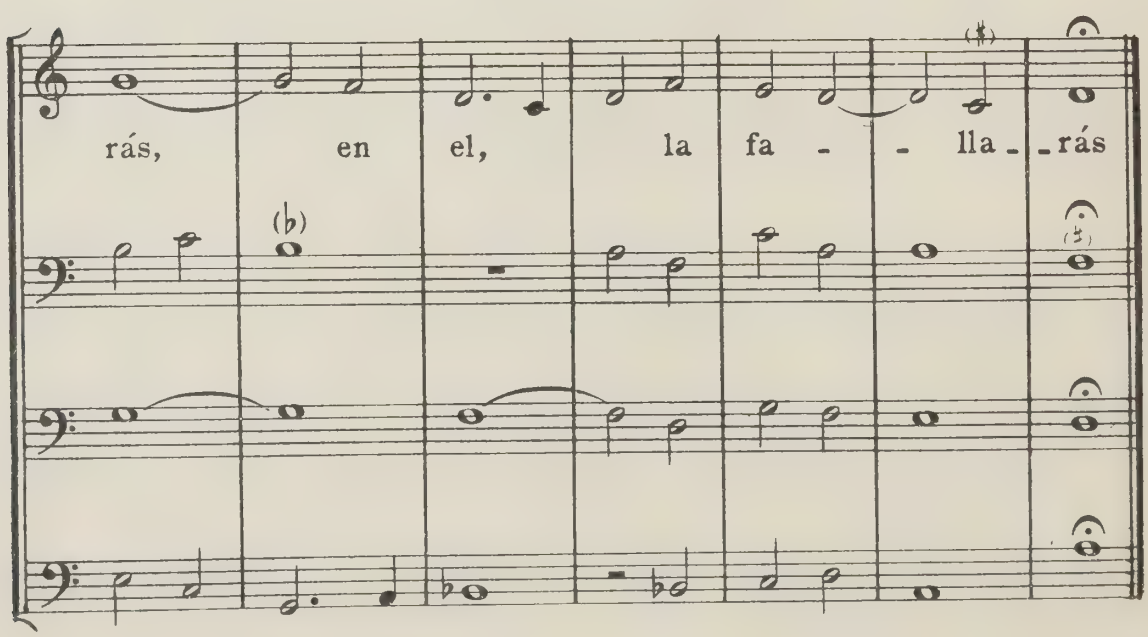
Lealtat ¡o lealtat!

Juan de Oli (u Olid)
o Diego Gomez



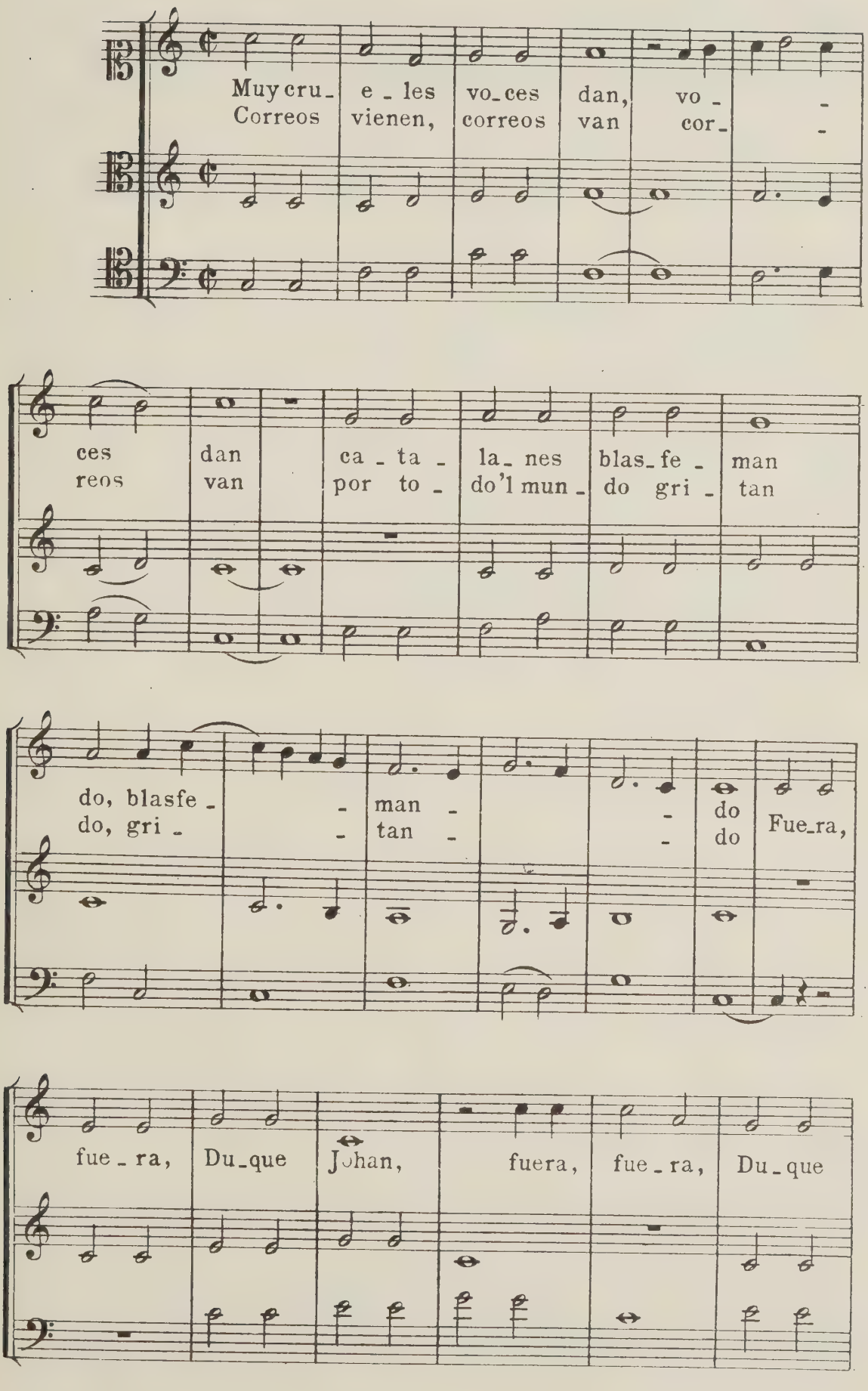

des - ta - - - - - -

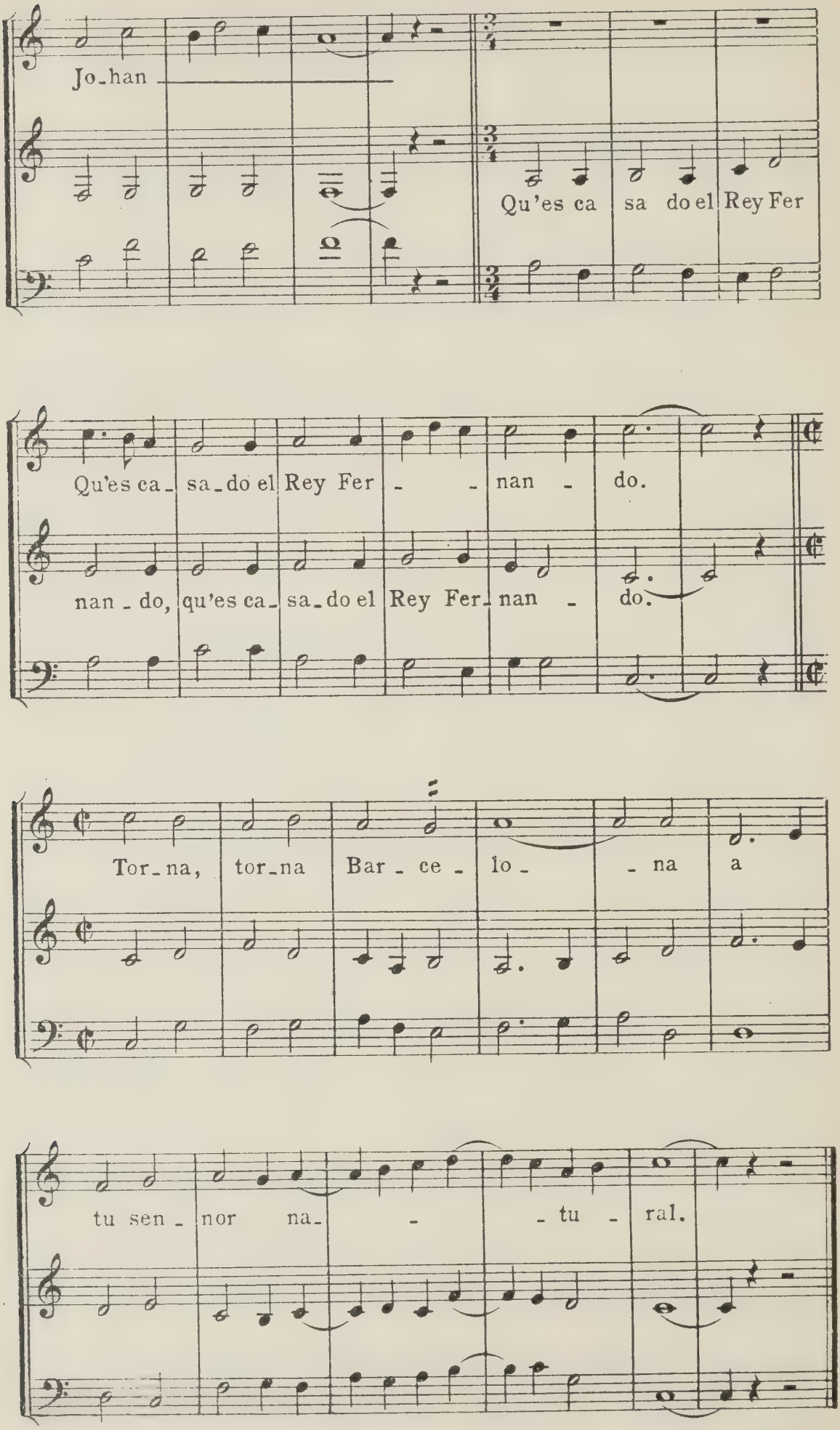

- ble y en él la fa - lla -


rás, en el, la fa - - lla - - rás

16)

Muy crueles voces dan

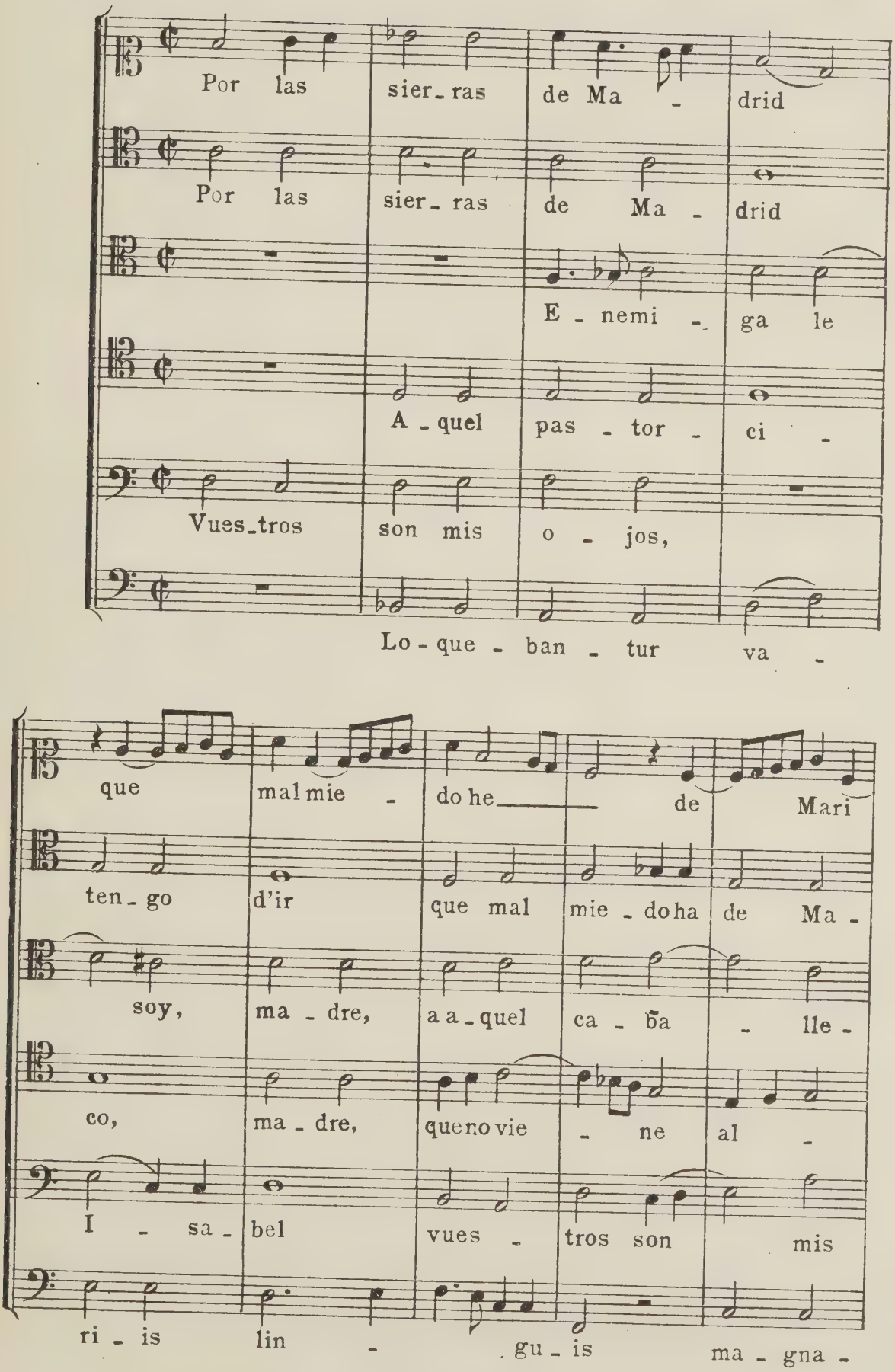


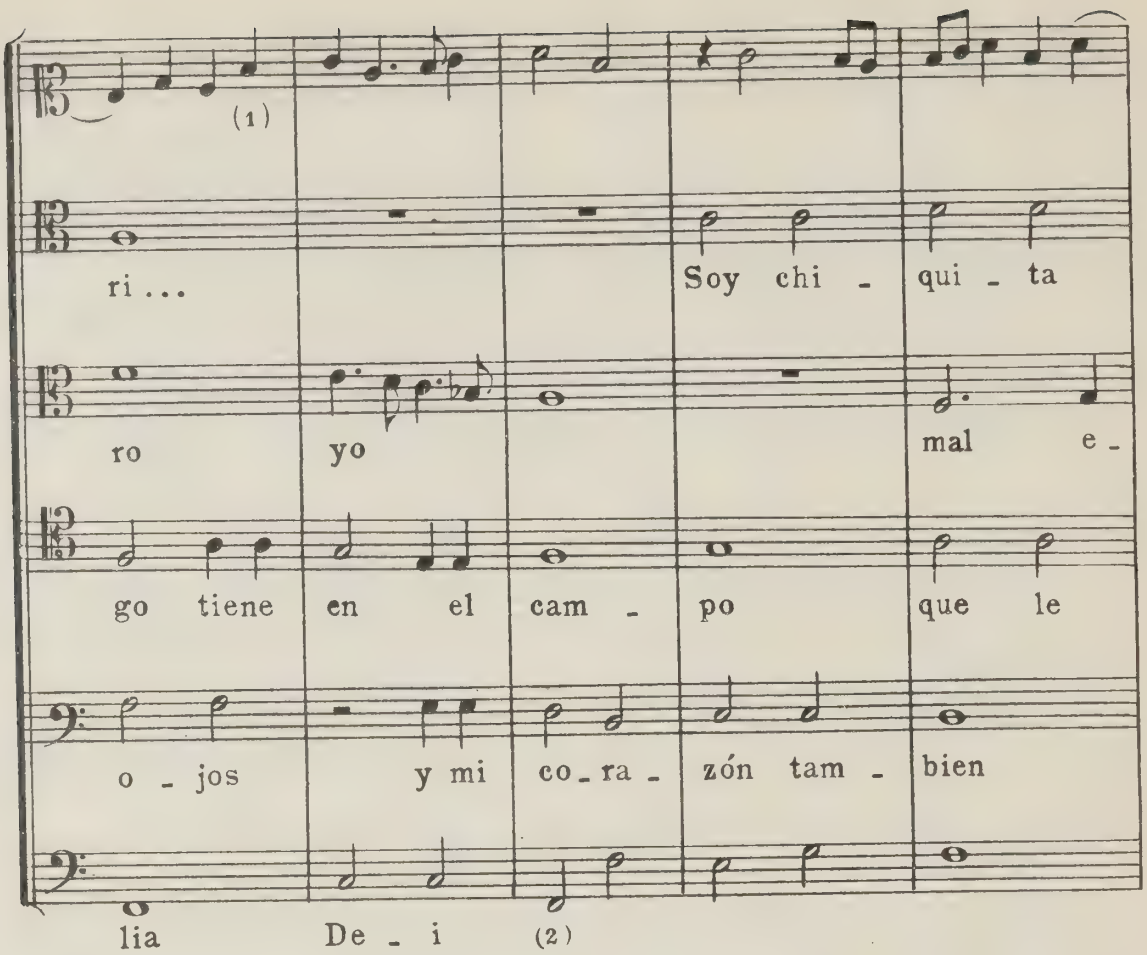

Jo-han
Qu'es ca sa do el Rey Fer
Qu'es ca-sa-do el Rey Fer - - nan - do.
nan-do, qu'es ca-sa-do el Rey Fer-nan - do.
Tor-na, tor-na Bar-ce-lo- - na a
tu sen-nor na- - - tu - ral.

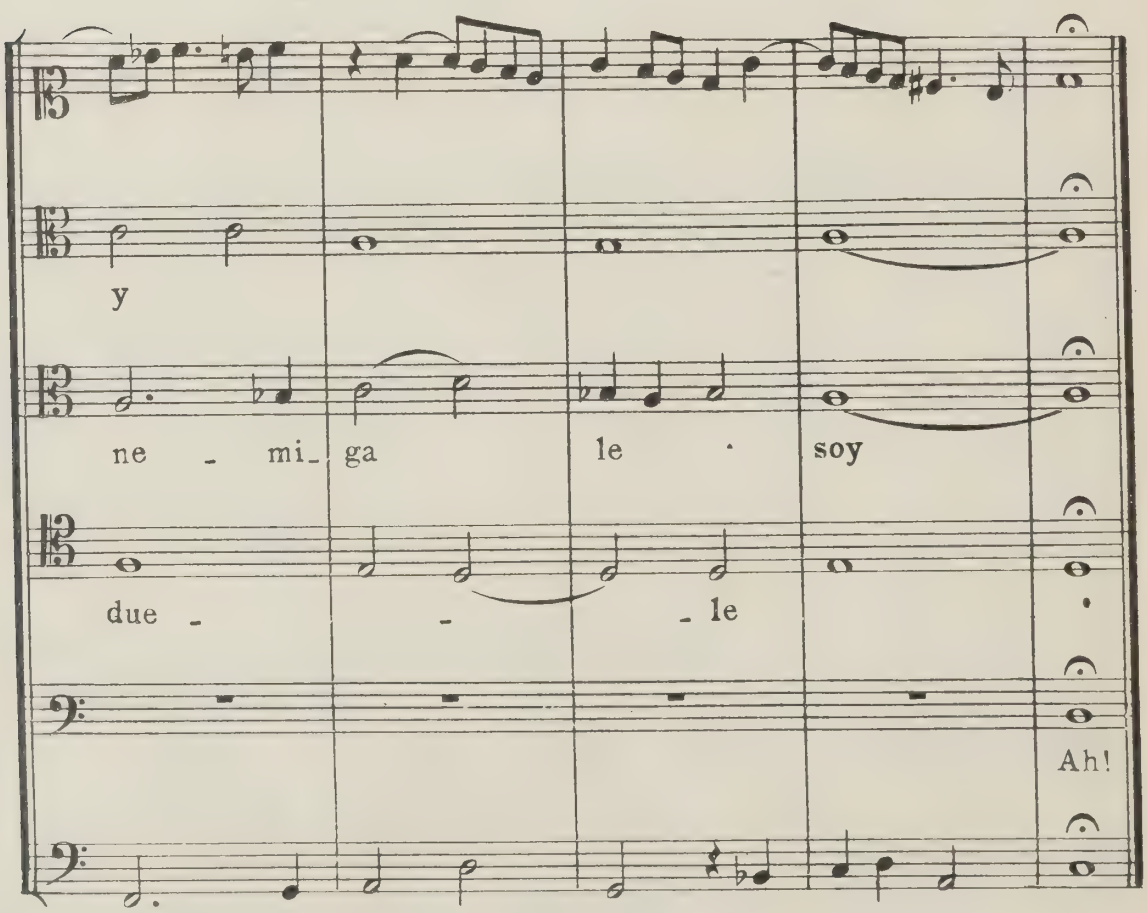
17)

¿ Ensalada?

Francisco Penalosa
¿1470?-¿1535?





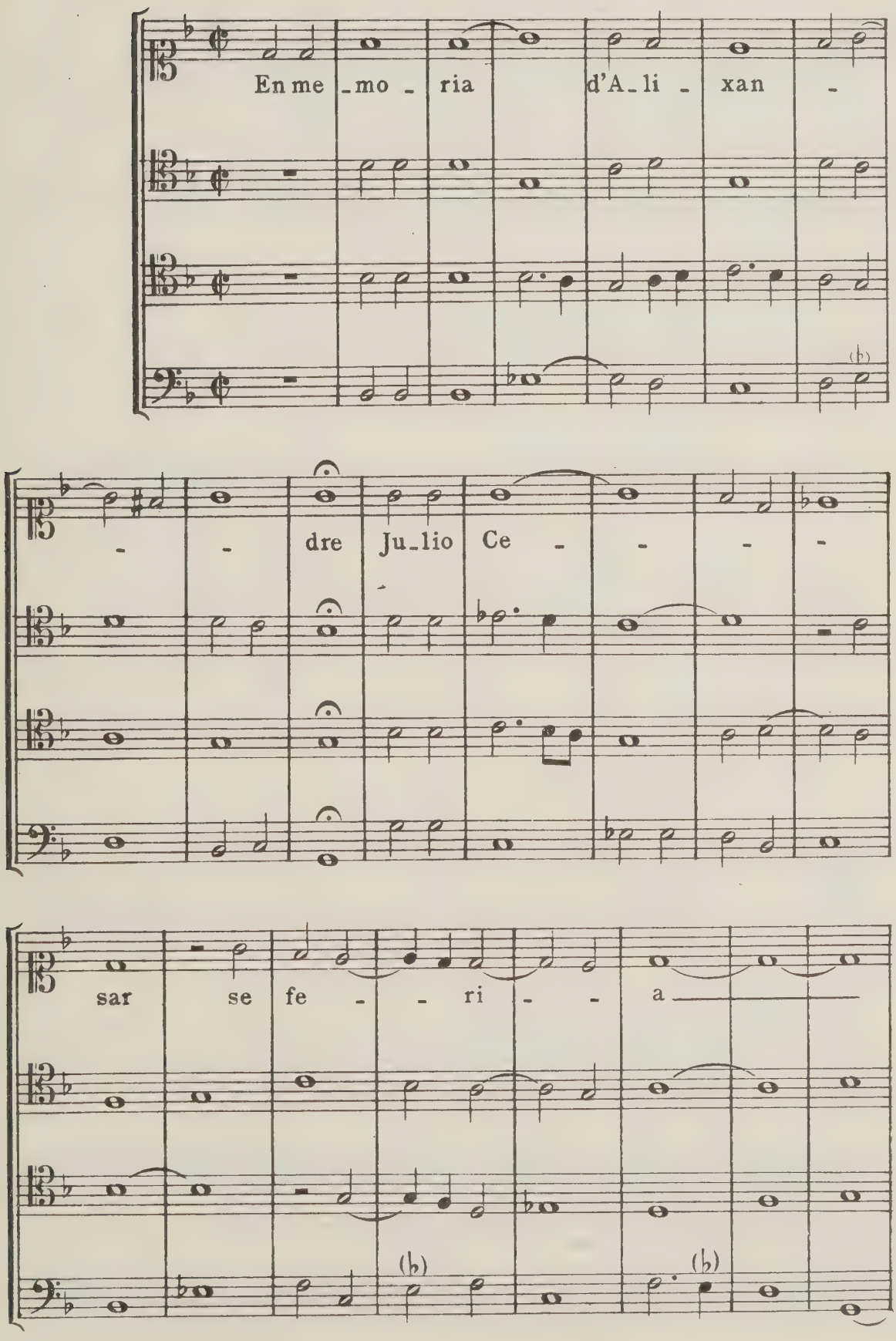


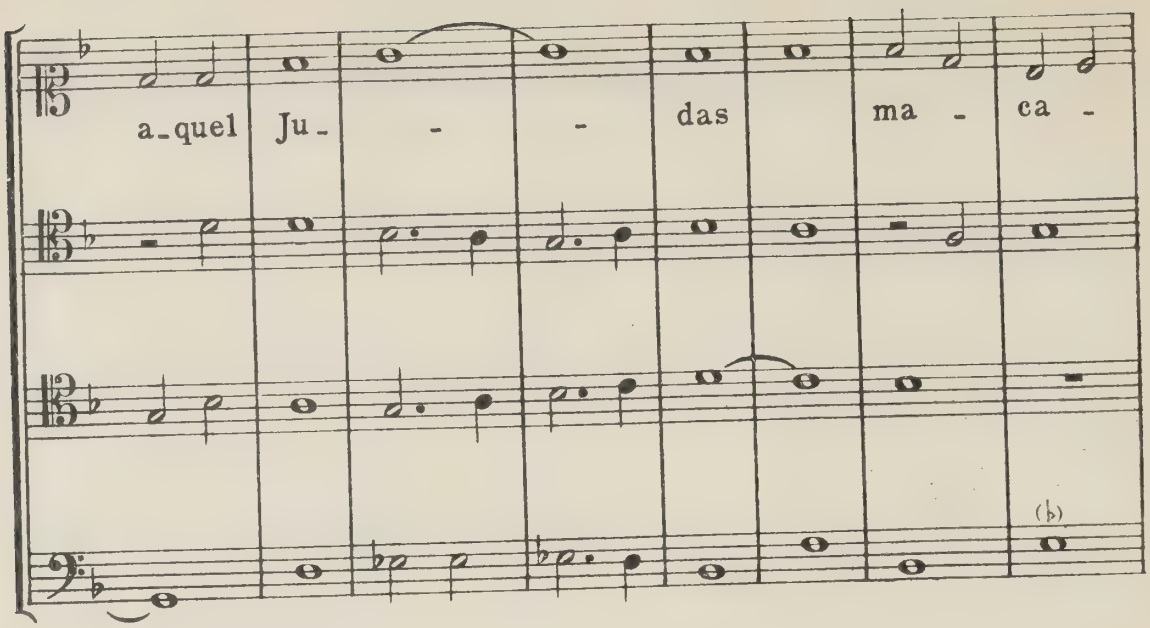
(1) Falta, quizá, la conclusión del verso.
(2) Falta letra a esta voz.

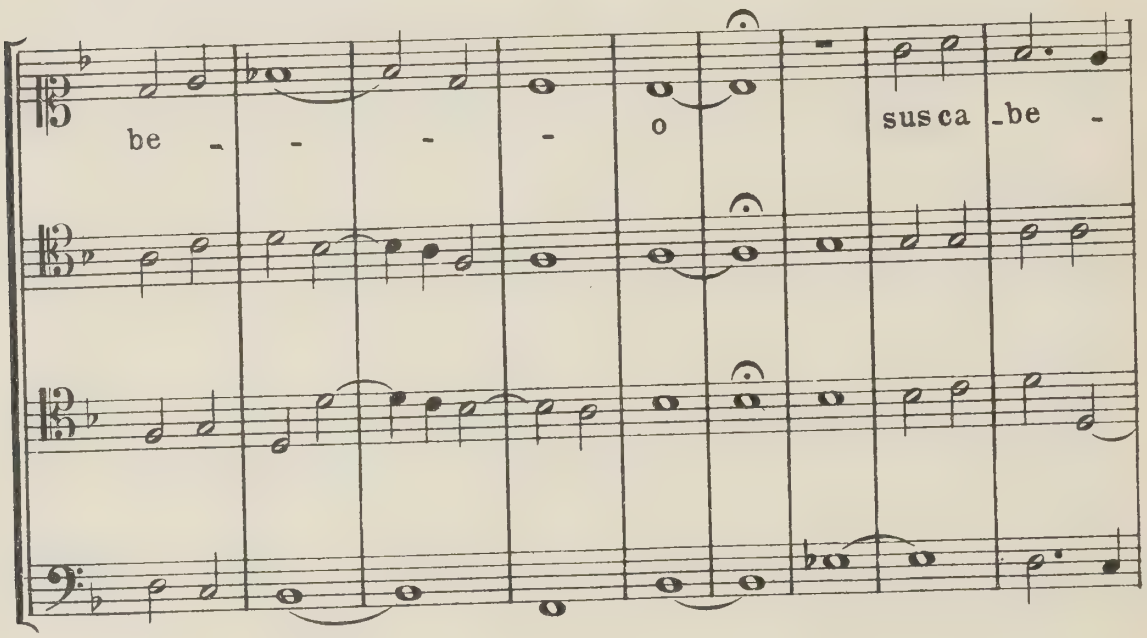
18)

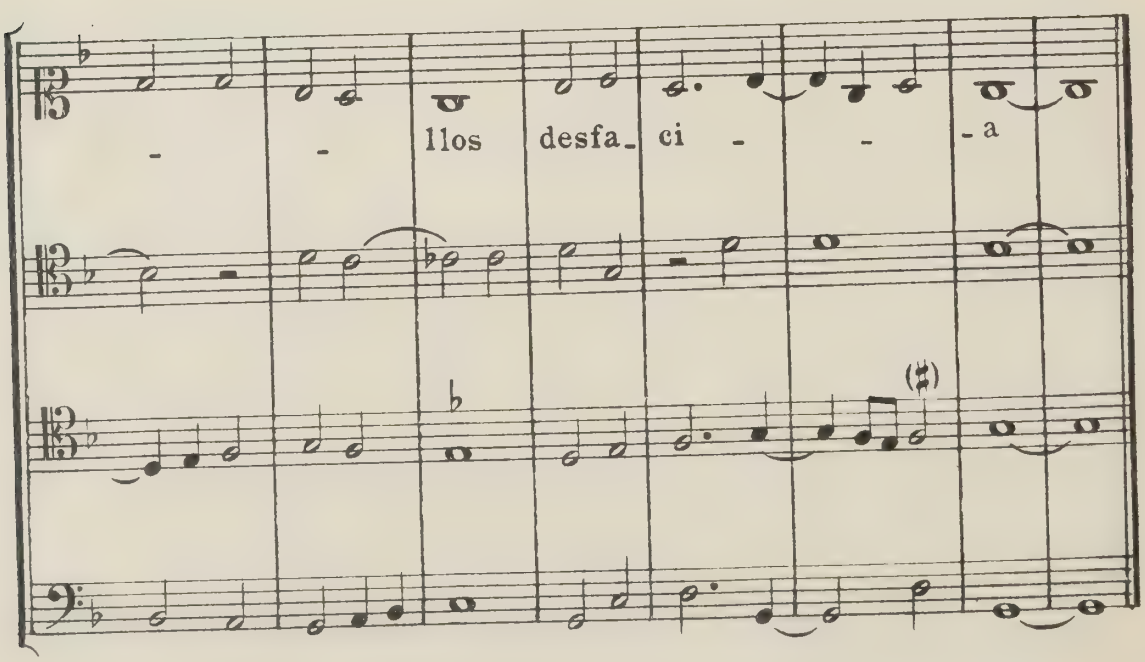
En memoria d'Alixandre

Juan Anċheta
Composición probable del año 1489



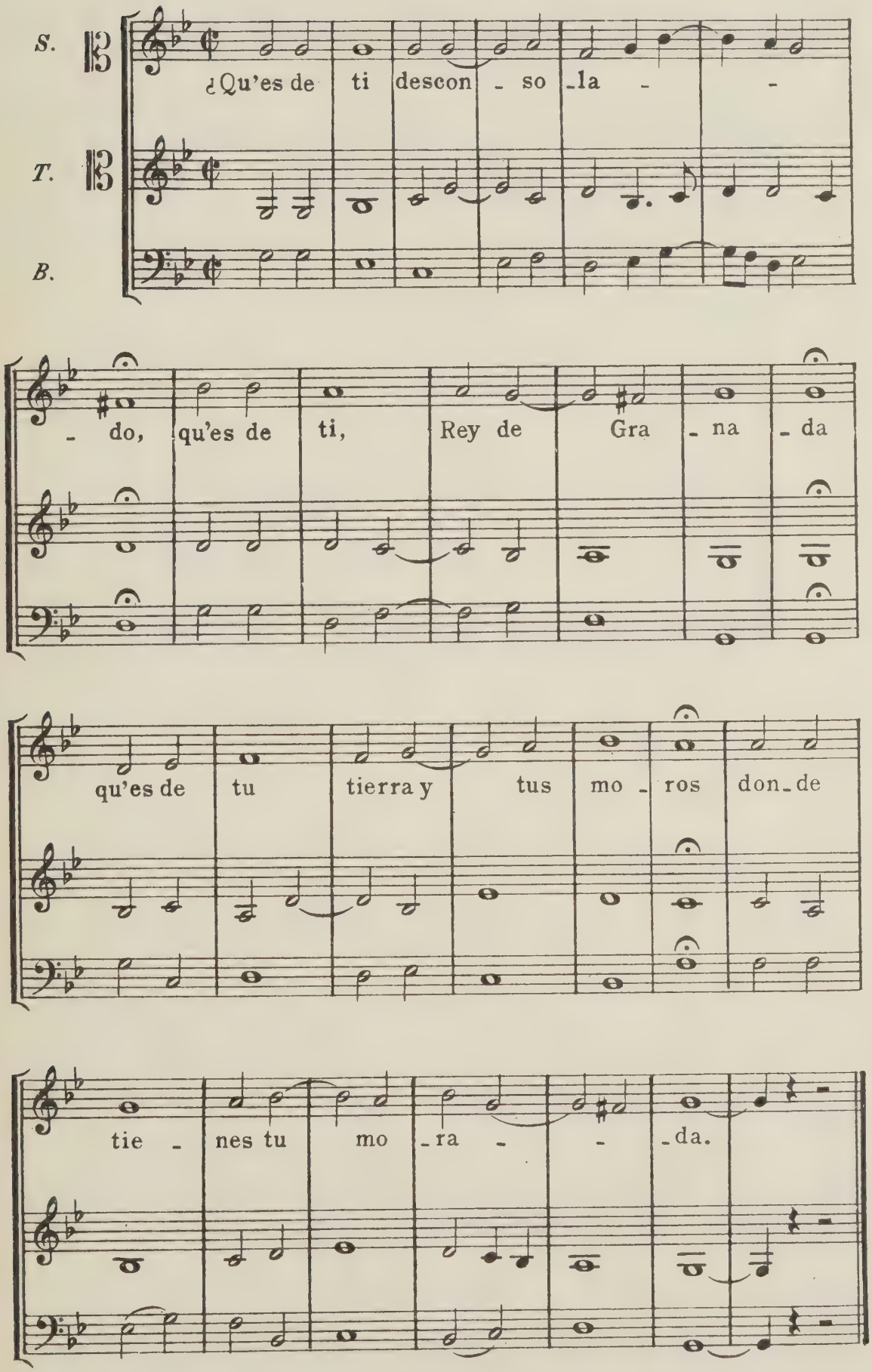

a-quel Ju- - - das ma - ca -


be - - - - o sus ca-be -


- - llos desfa- ci - - -a

Que es de ti, desconsolado...

Juan del Encina
1469 – 1534
Composición anterior al 1492

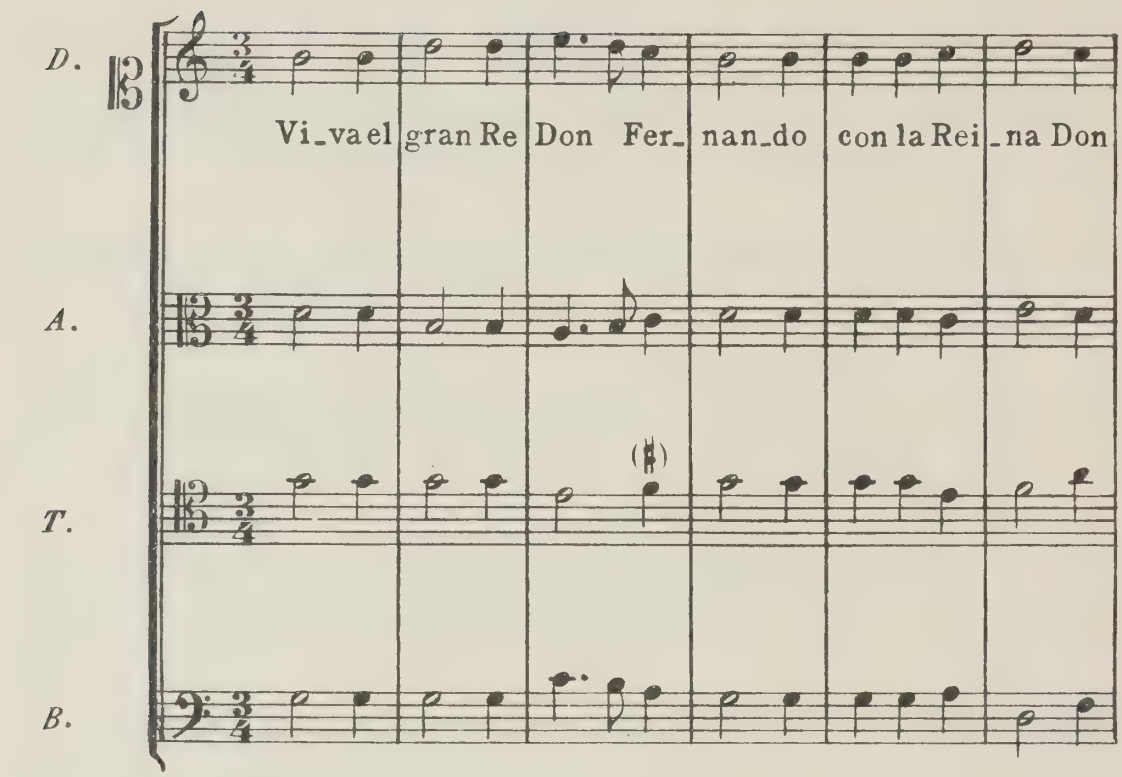


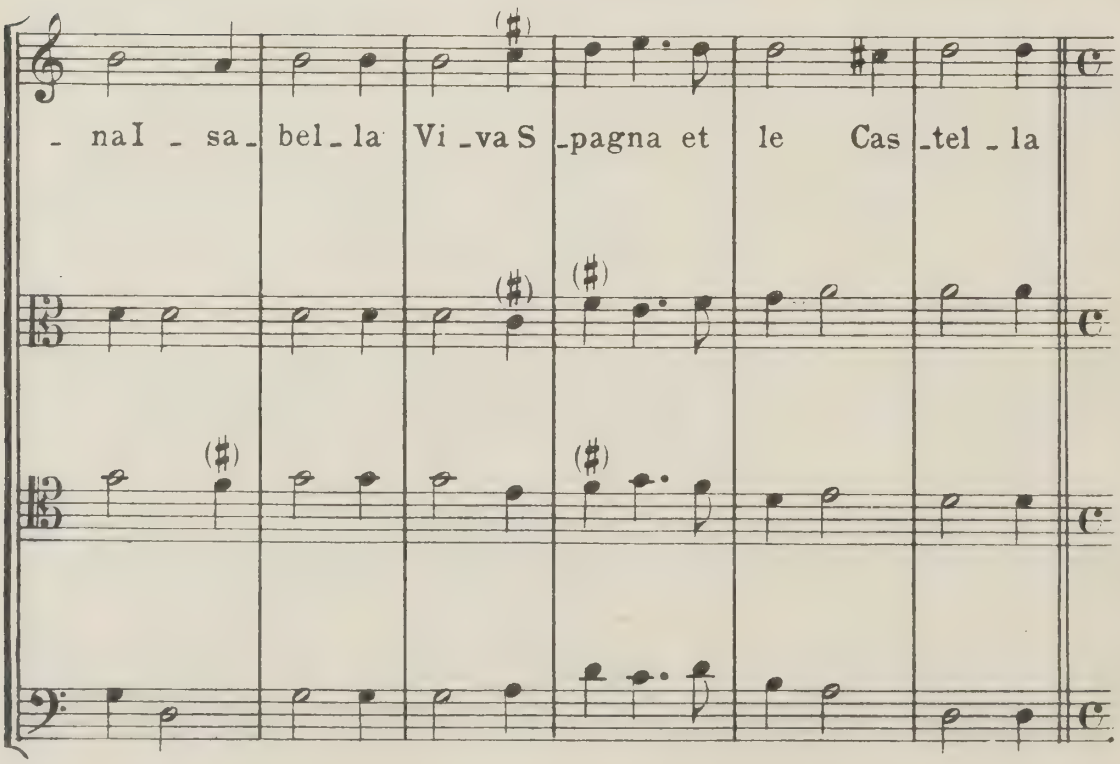
20)

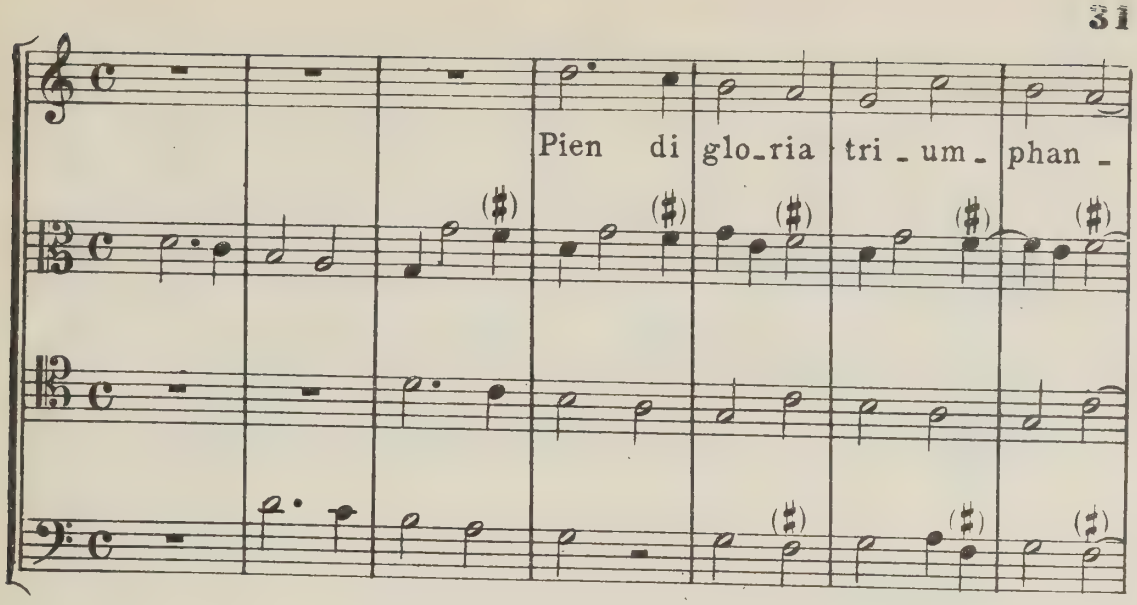
Historia Bætica

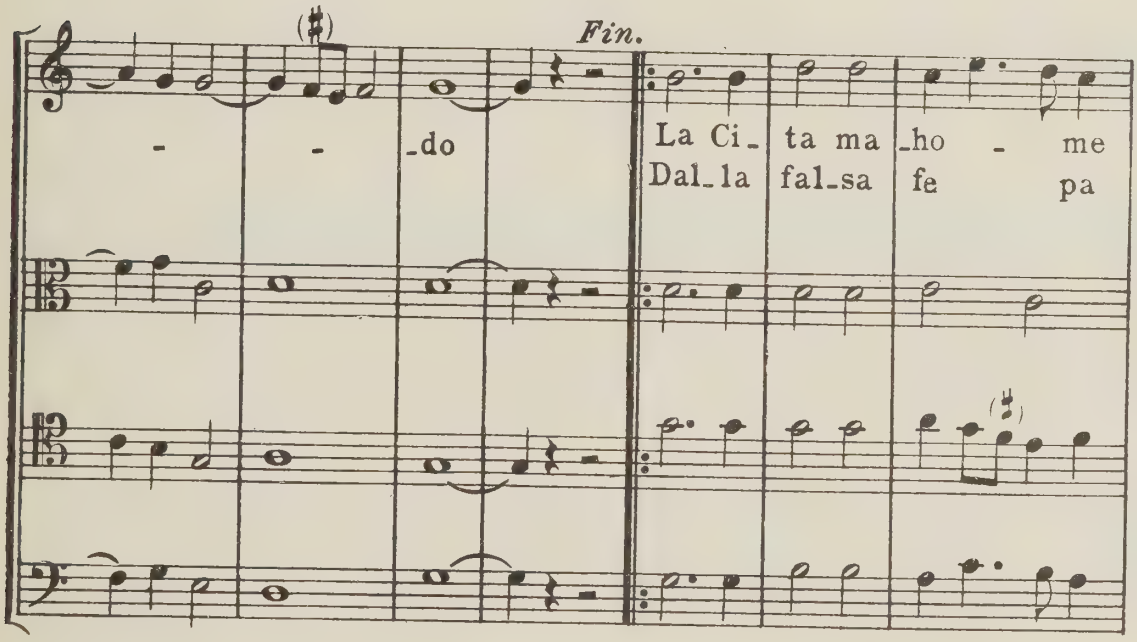
Carlos Verardi

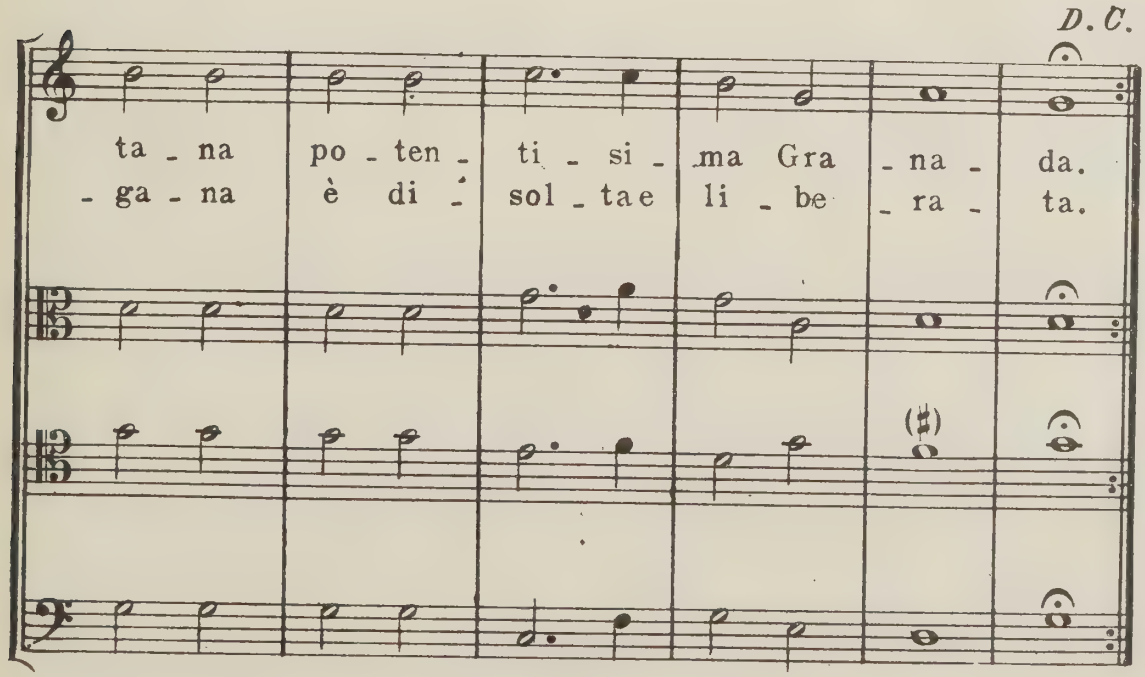
Composición anterior al 1492






Pien di glo_ria tri_um_phan_

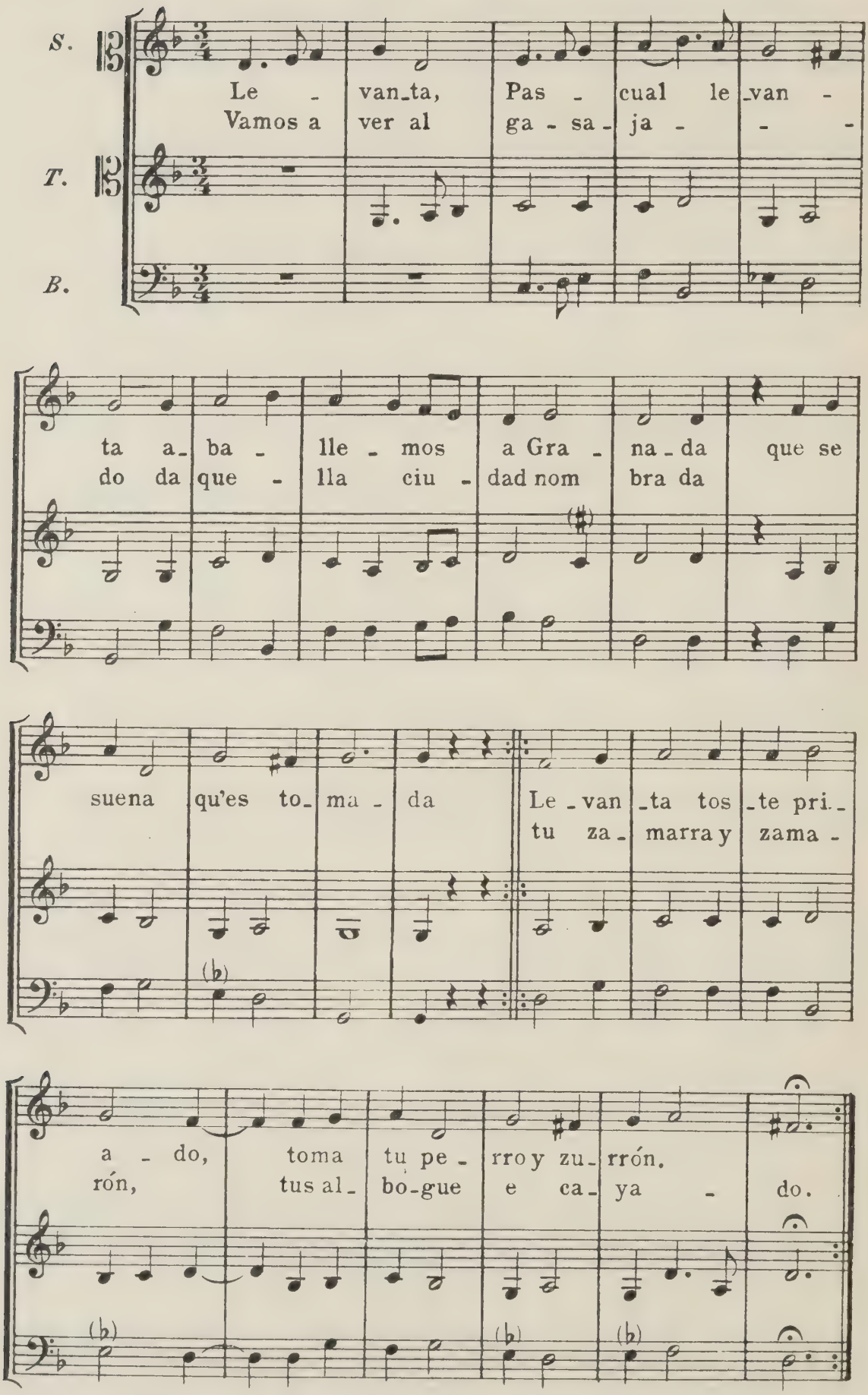

Fin.
_do
La Ci_ ta ma_ho _ me
Dal_la fal_sa fe pa


D. C.
ta _ na po _ ten _ ti _ si _ ma Gra _ na _ da.
_ ga _ na è di _ sol _ ta e li _ be _ ra _ ta.

21)

Levanta, Pascual

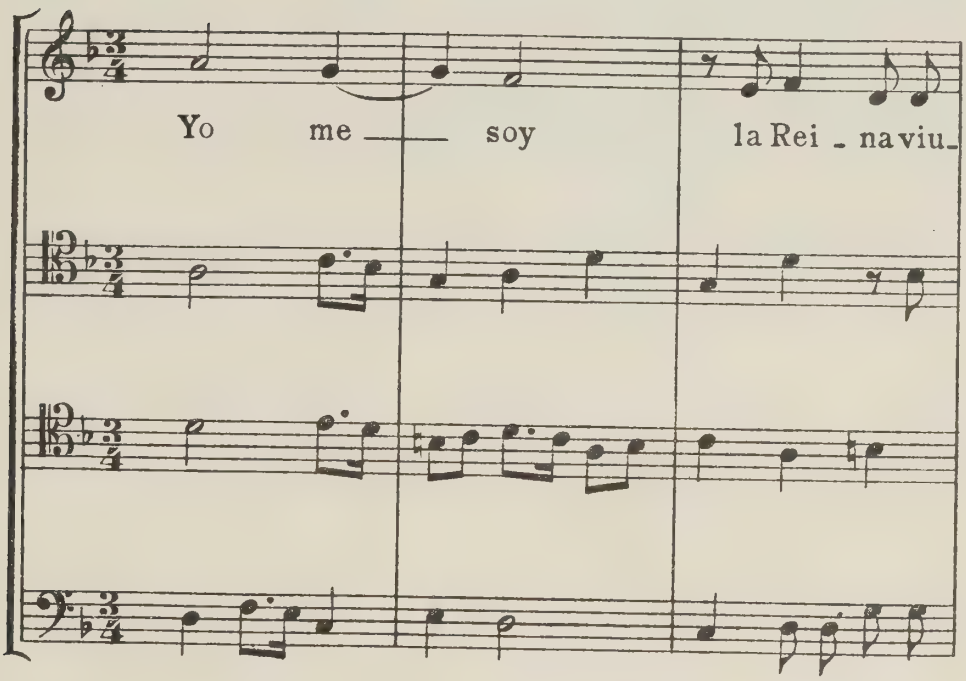
Juan del Encina
Composicion anterior al 1492

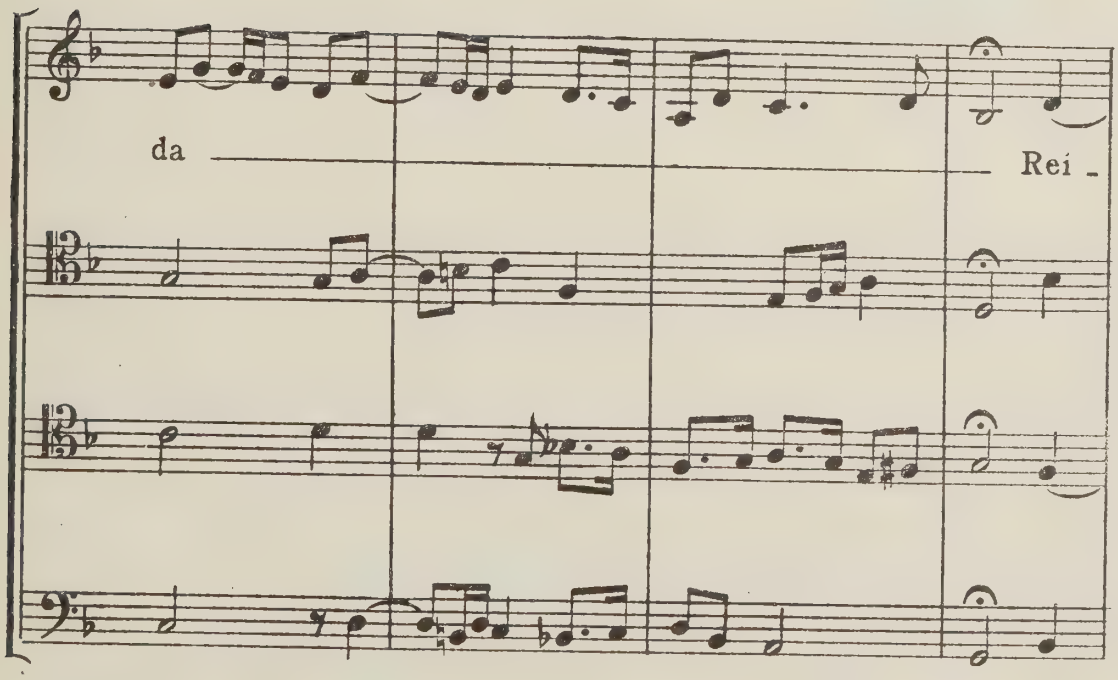


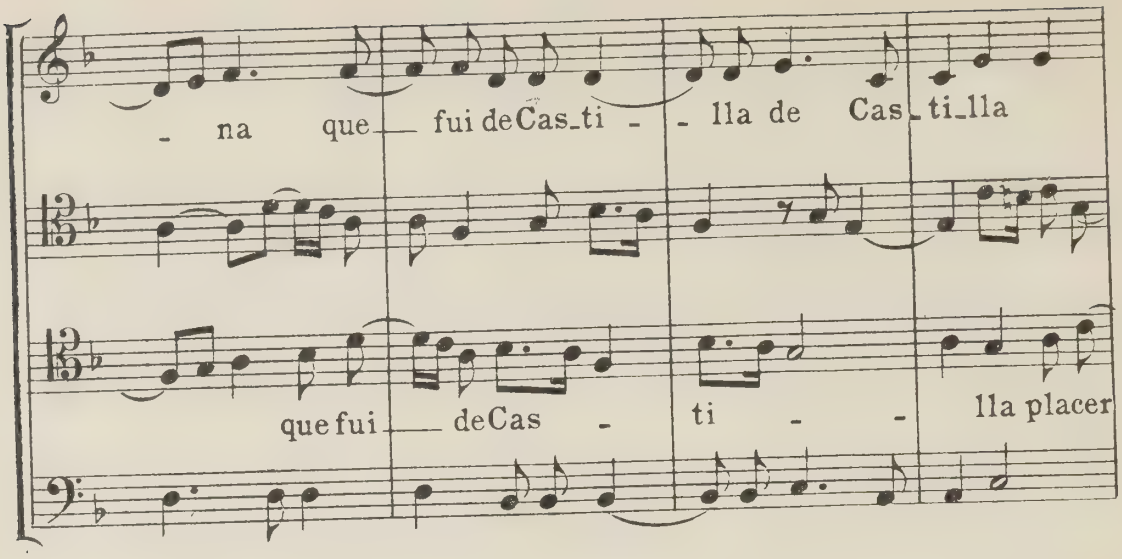
22)

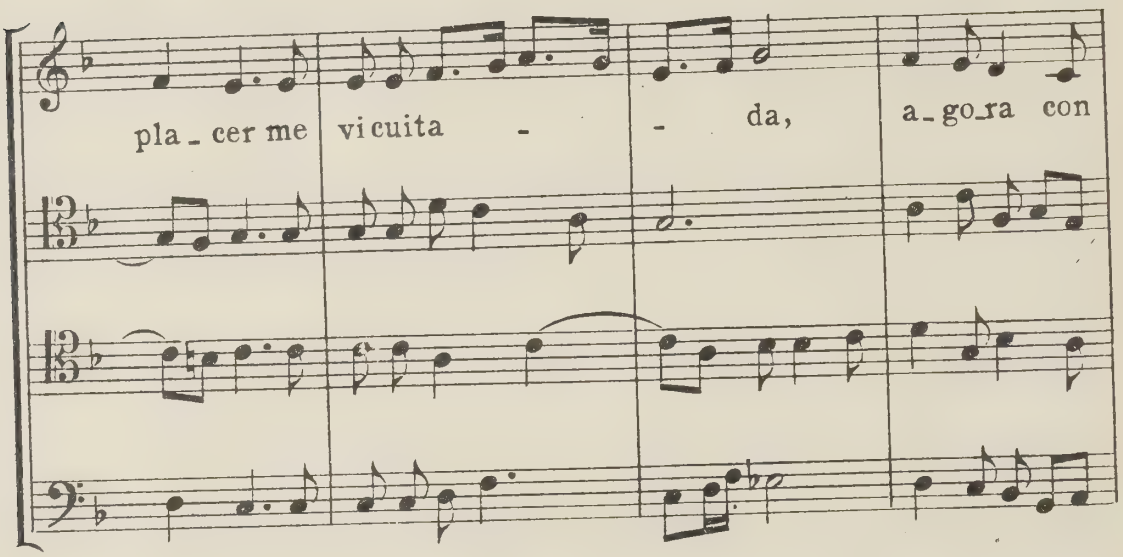
Yo me soy la Reina viuda

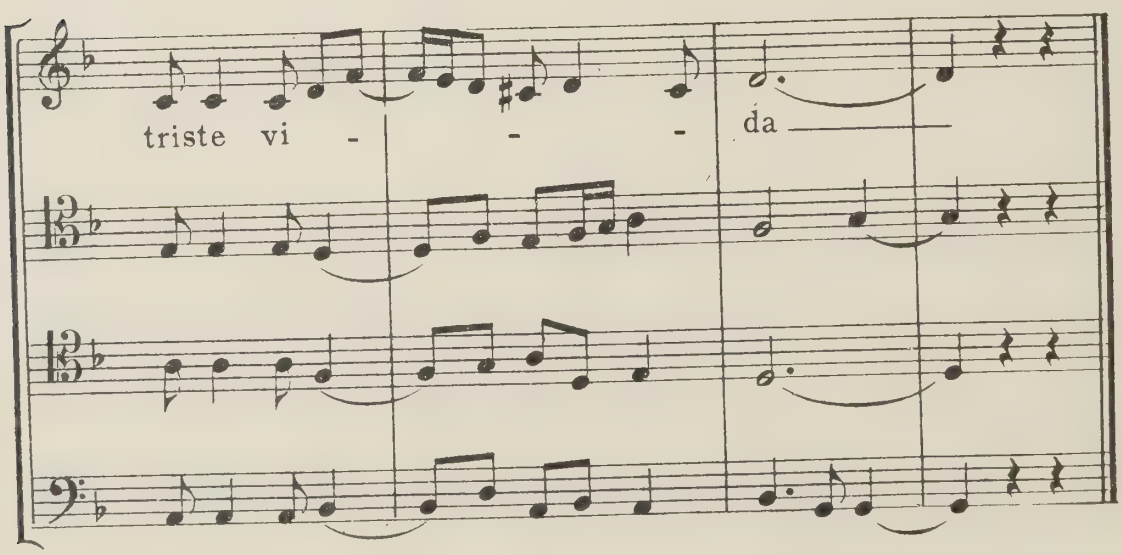
Anónimo
Composición posterior al 1496






- na que fui deCas_ti - lla de Cas_ti_lla
que fui deCas - ti - lla placer


pla_cer me vi cuita - da, a_go_ra con

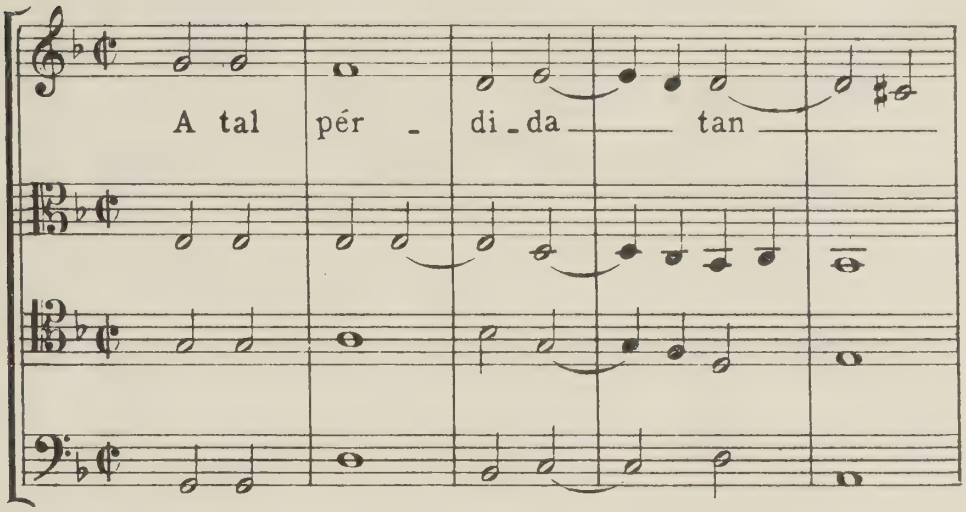

triste vi - - da

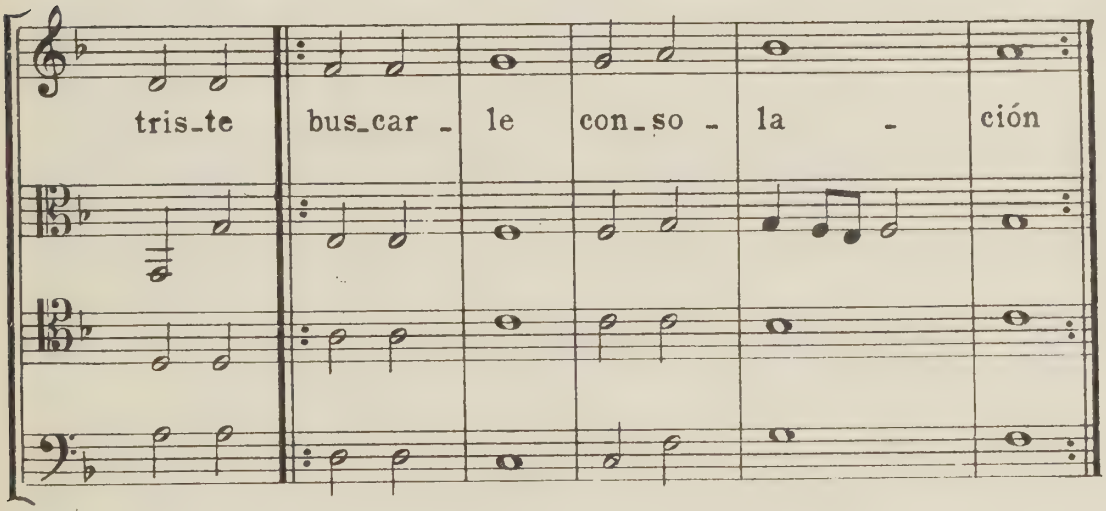
23)

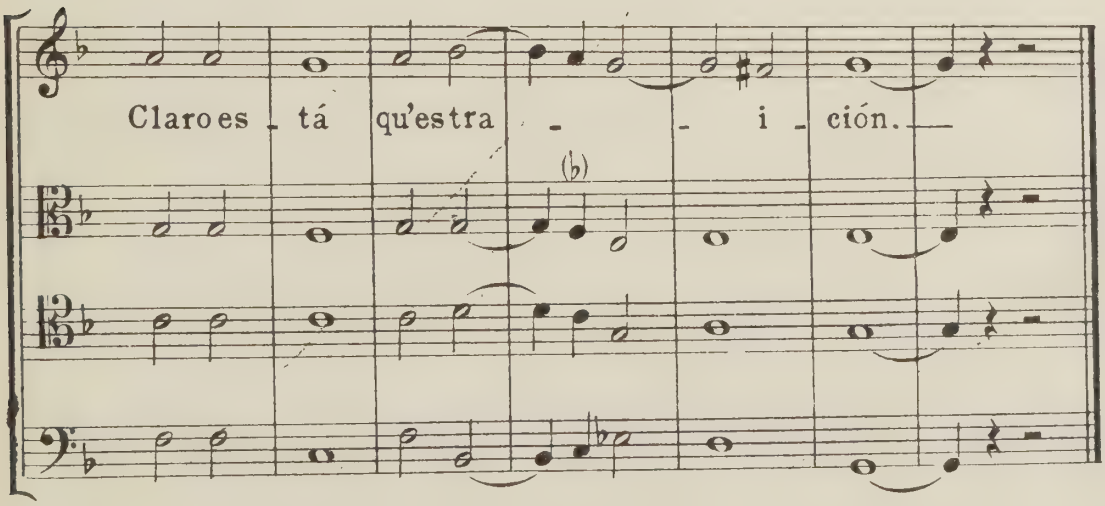
A tal pérdida tan triste

Juan del Encina

Composición probable del 1497.





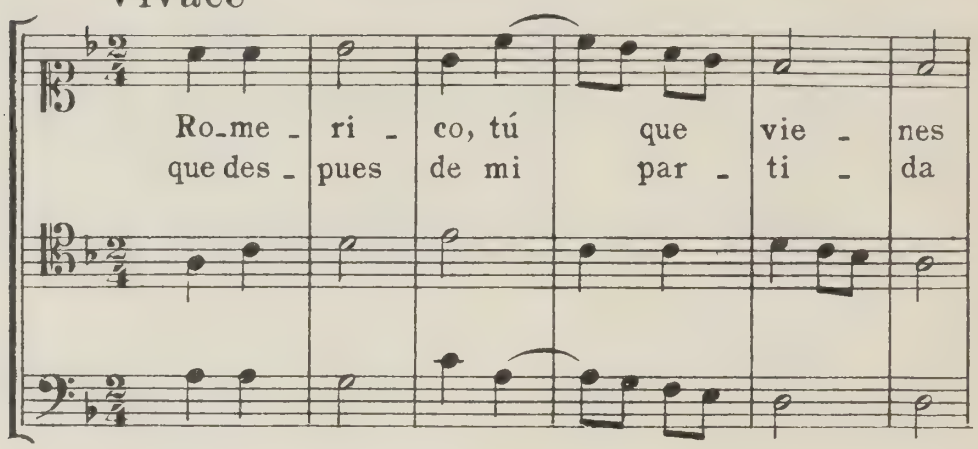


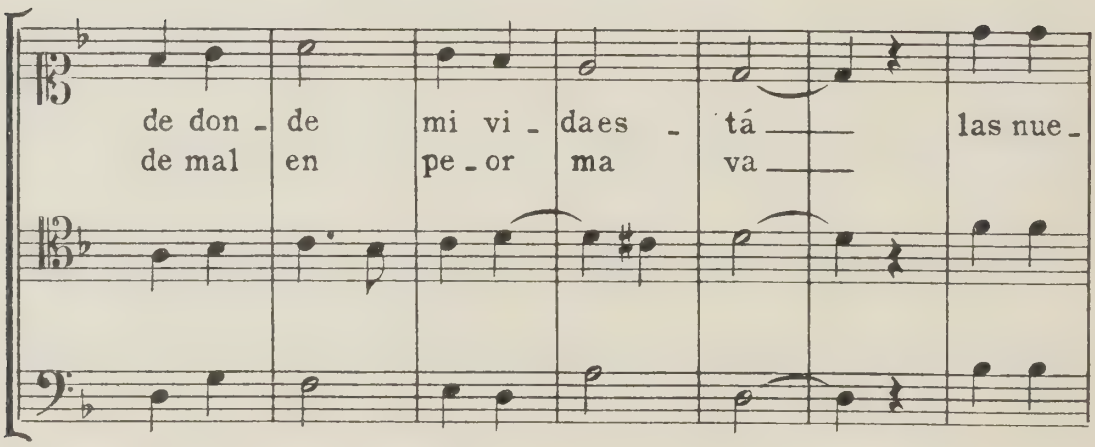
24)

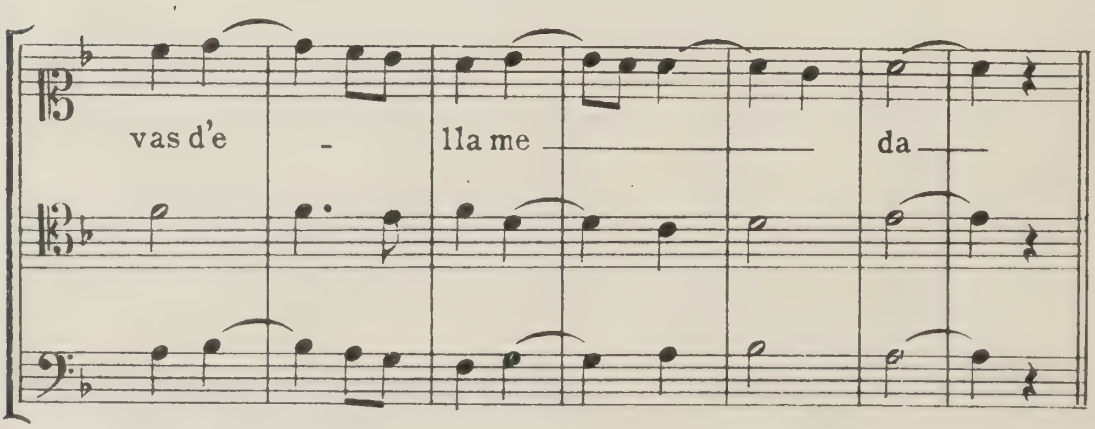
Romerico, tu que vienes

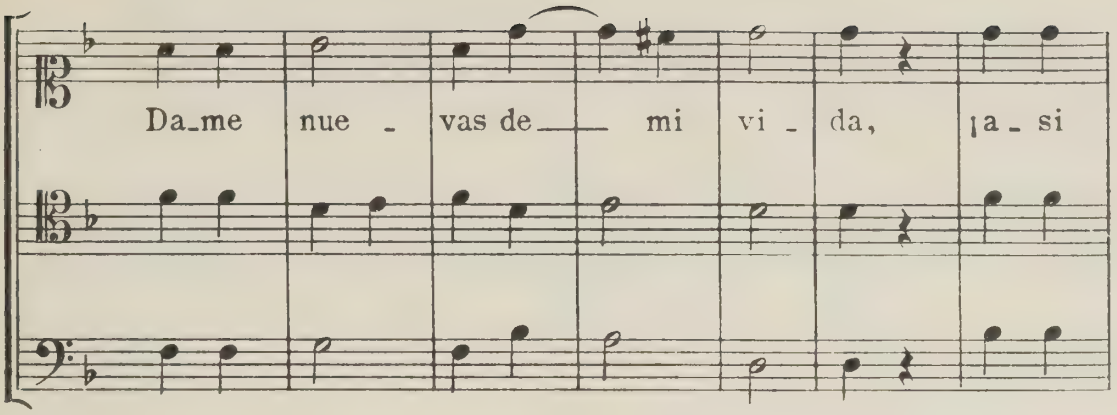
Juan del Encina
Composición de final del siglo XV.

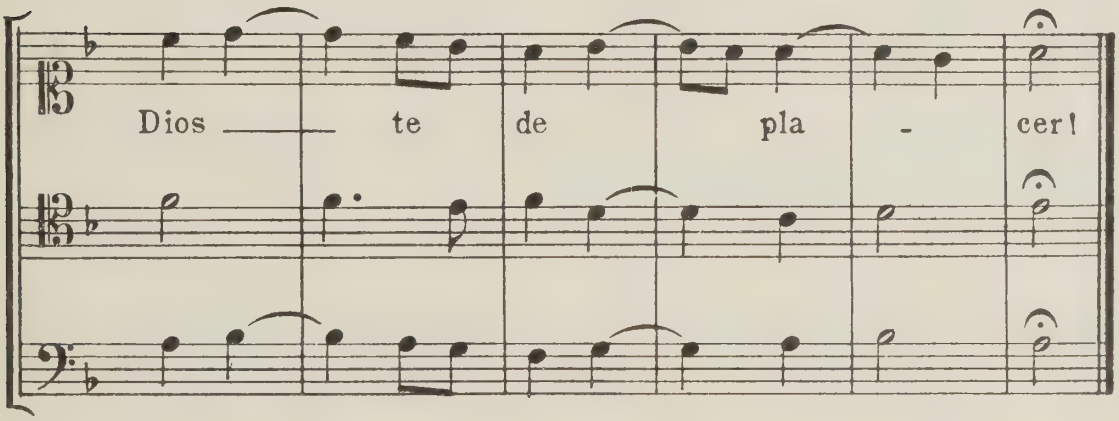
Vivace









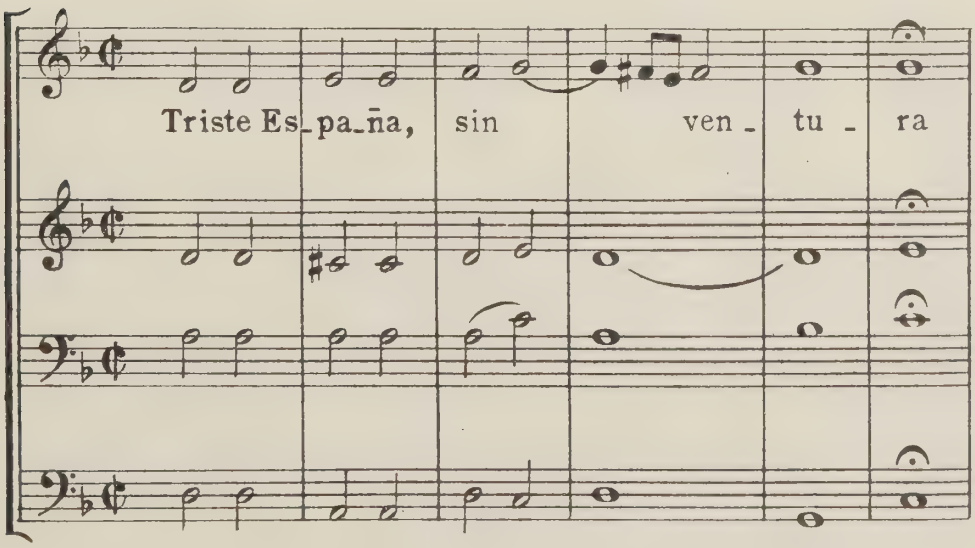


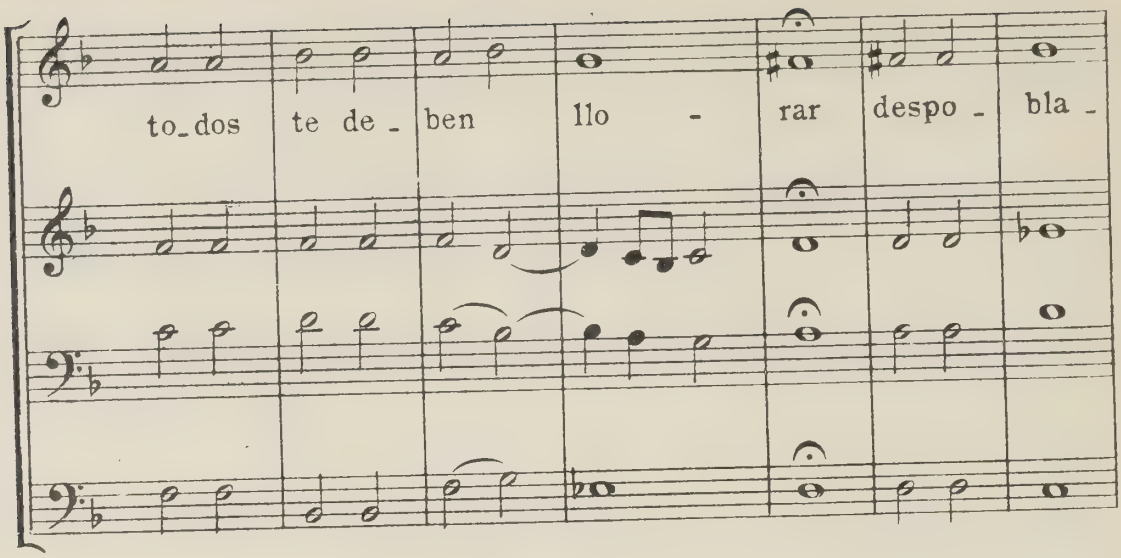
25)

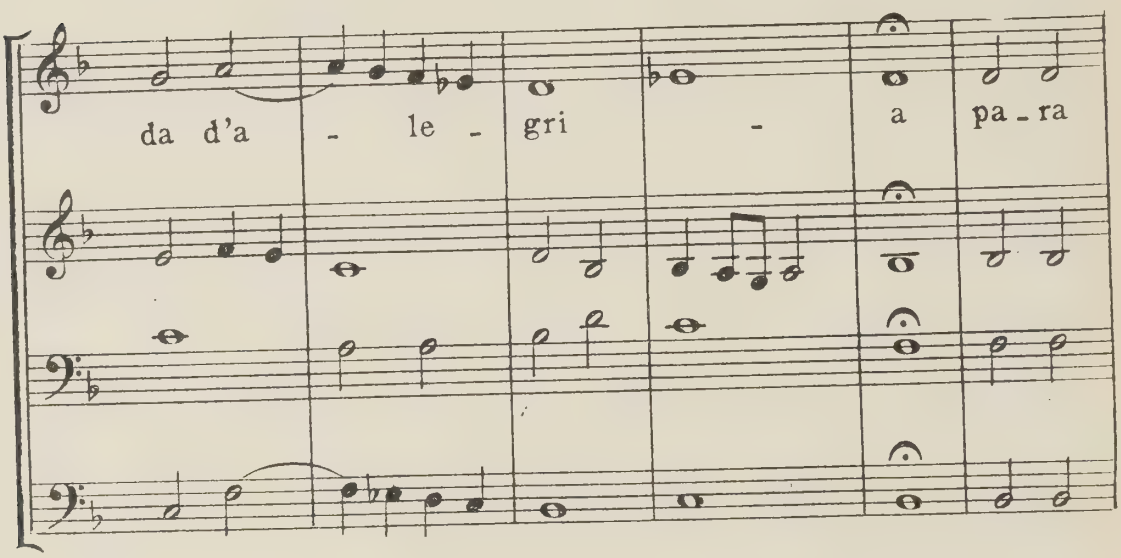
Triste España, sin ventura

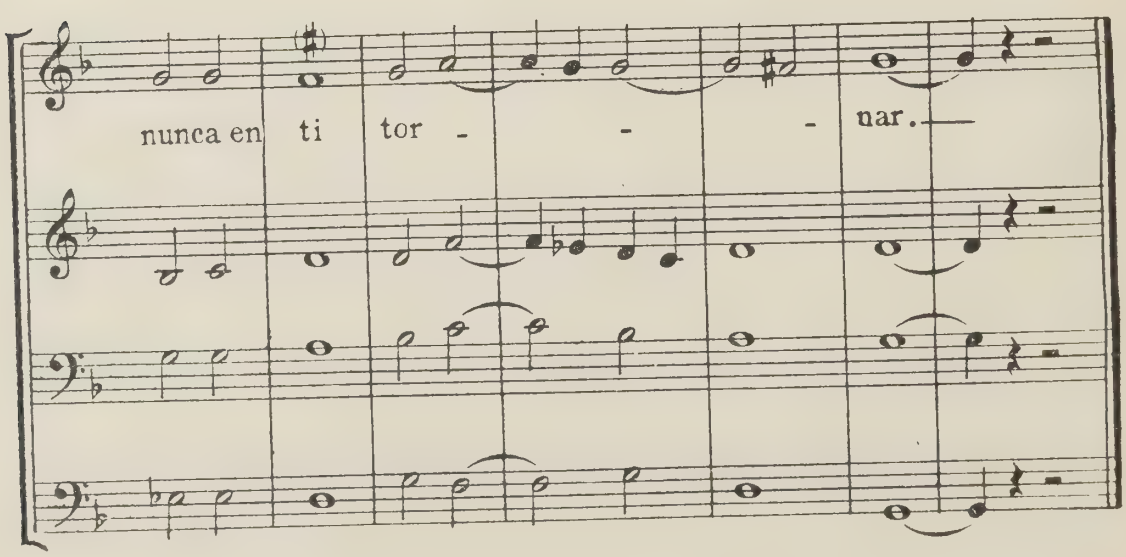
Juan del Encina

Composicion algo posterior al año 1504.




to_dos te de_ben llo - rar despo_bla_

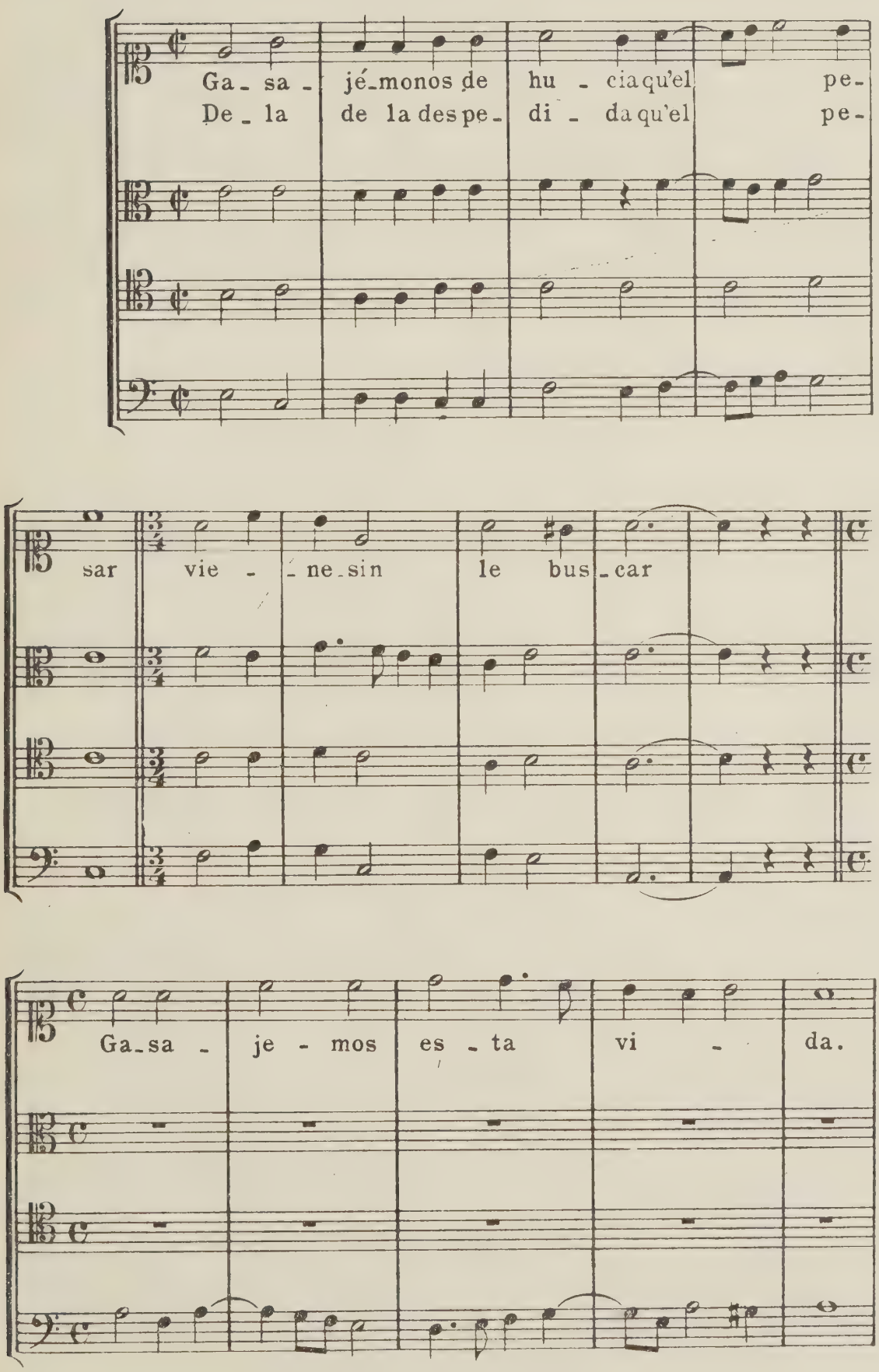

da d'a - le - gri - a pa_ra

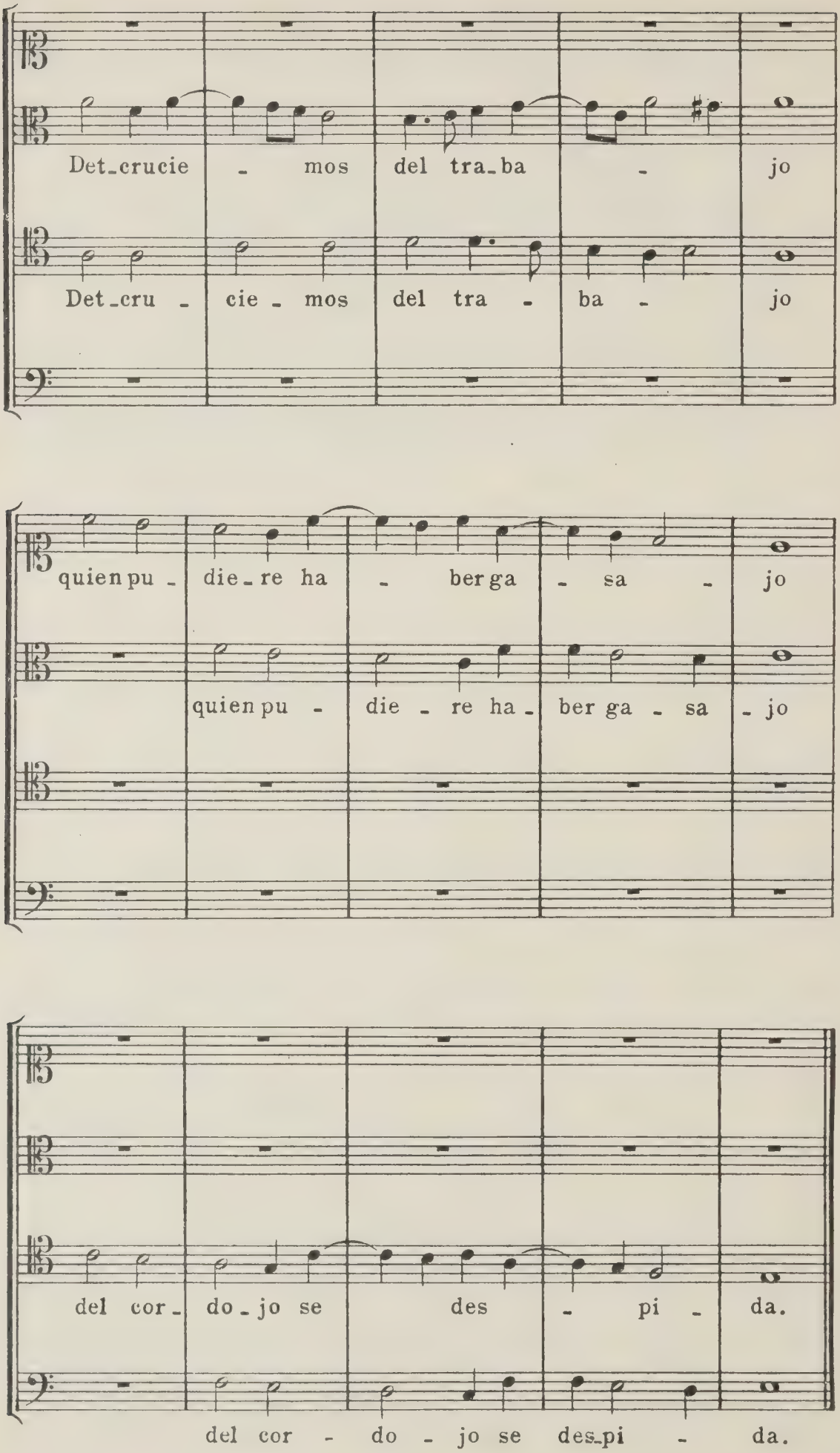

nunca en ti tor - - - nar.

A) Gasagémonos de hucia...

Villancico de la segunda egloga

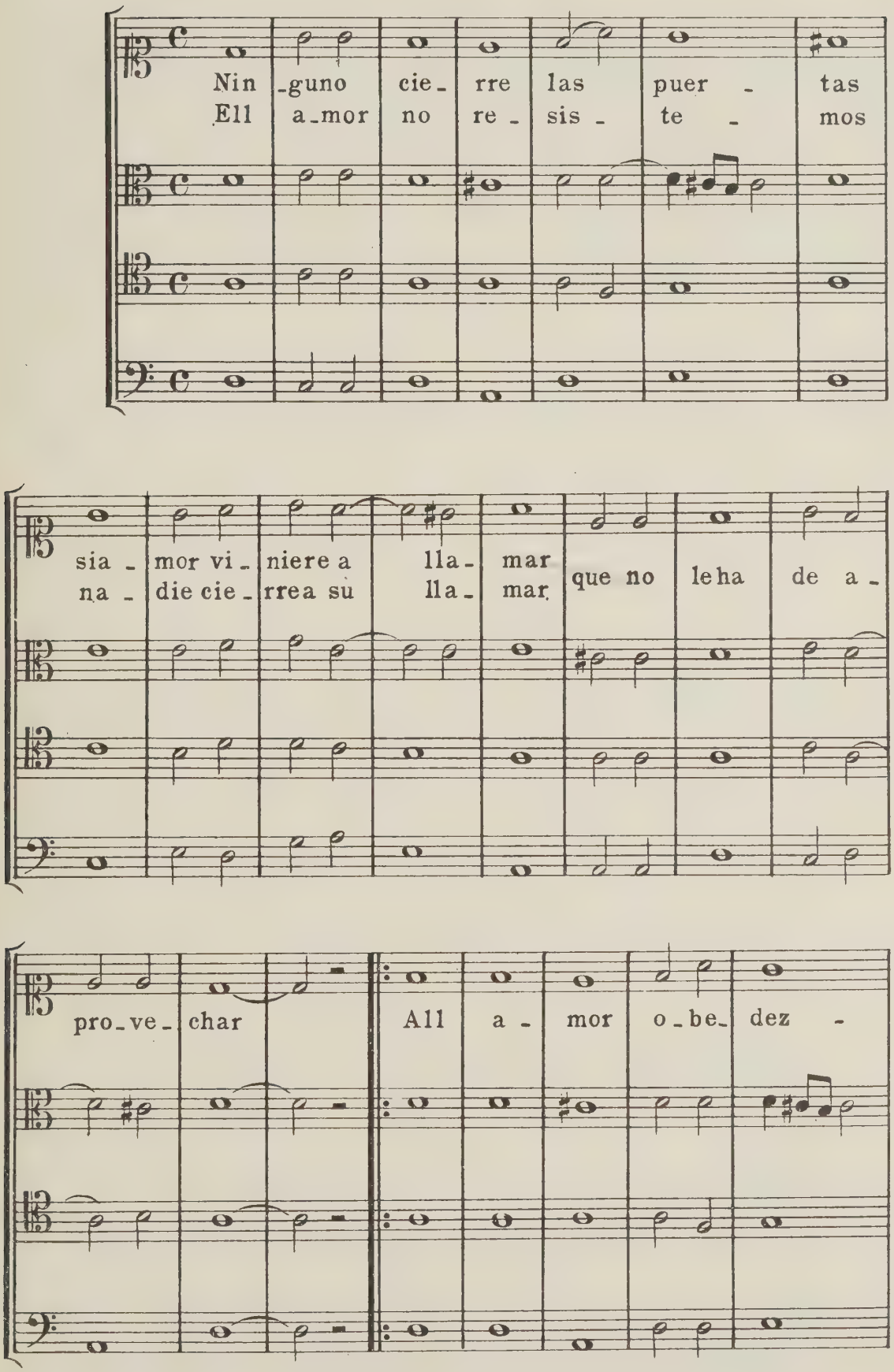
Juan del Encina



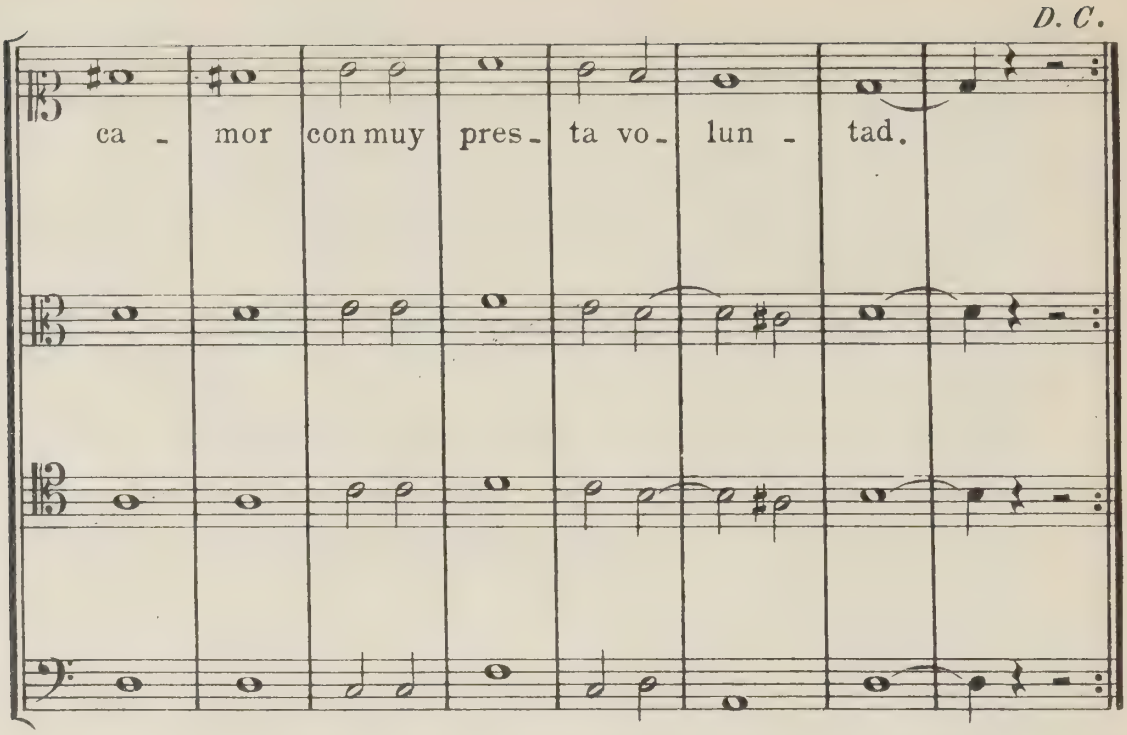

Det-crucie - mos del tra-ba - jo
Det-cru - cie - mos del tra - ba - jo
quien pu - die-re ha - ber ga - sa - jo
quien pu - die - re ha-ber ga - sa - jo
del cor-do-jo se des - pi - da.
del cor - do - jo se des-pi - da.

B) Ninguno cierre las puertas

Villancico de terminos de la segunda egloga



D. C.

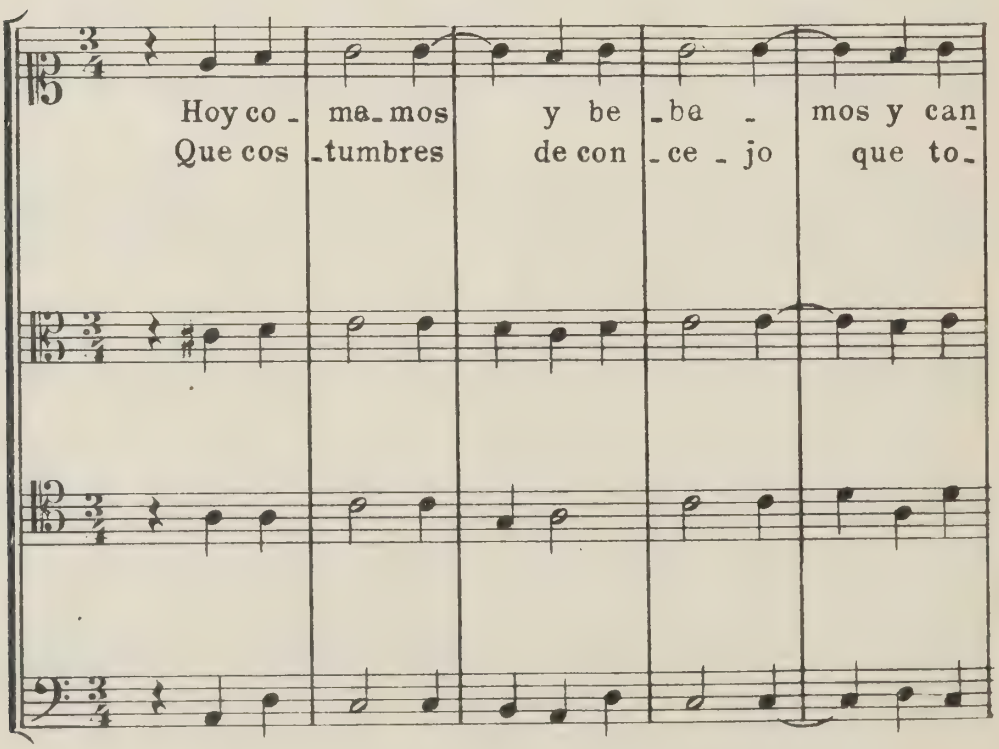


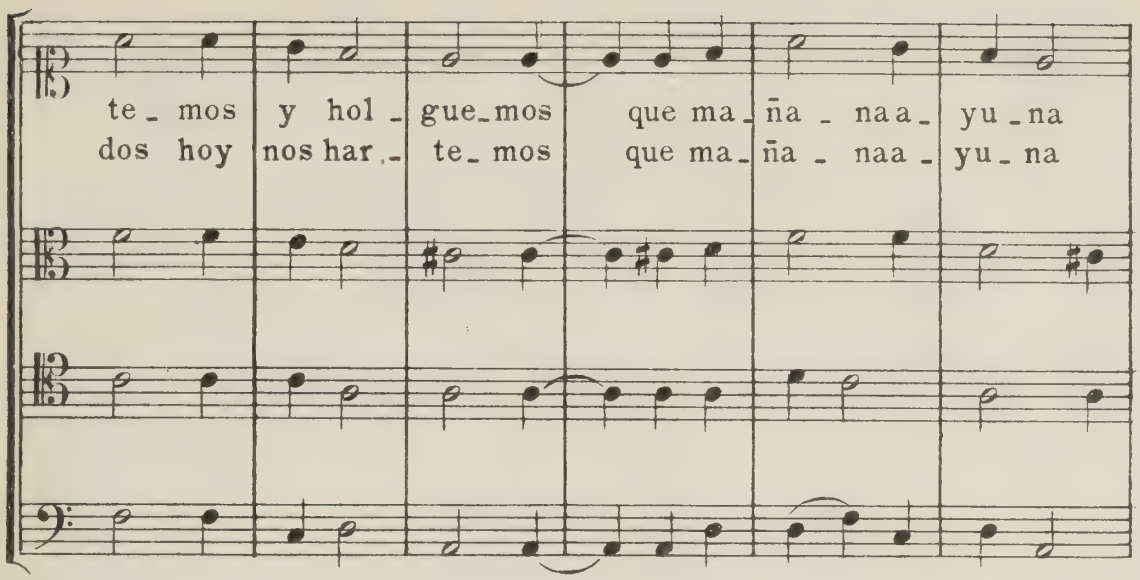
27)

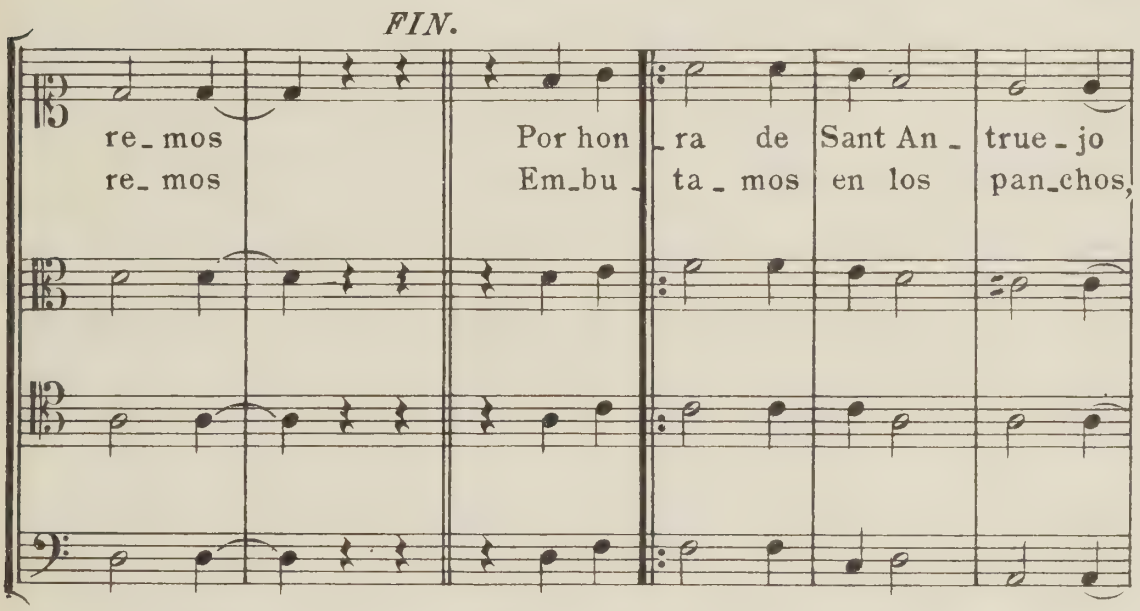
¡Carnal fuera! ¡carnal fuera!

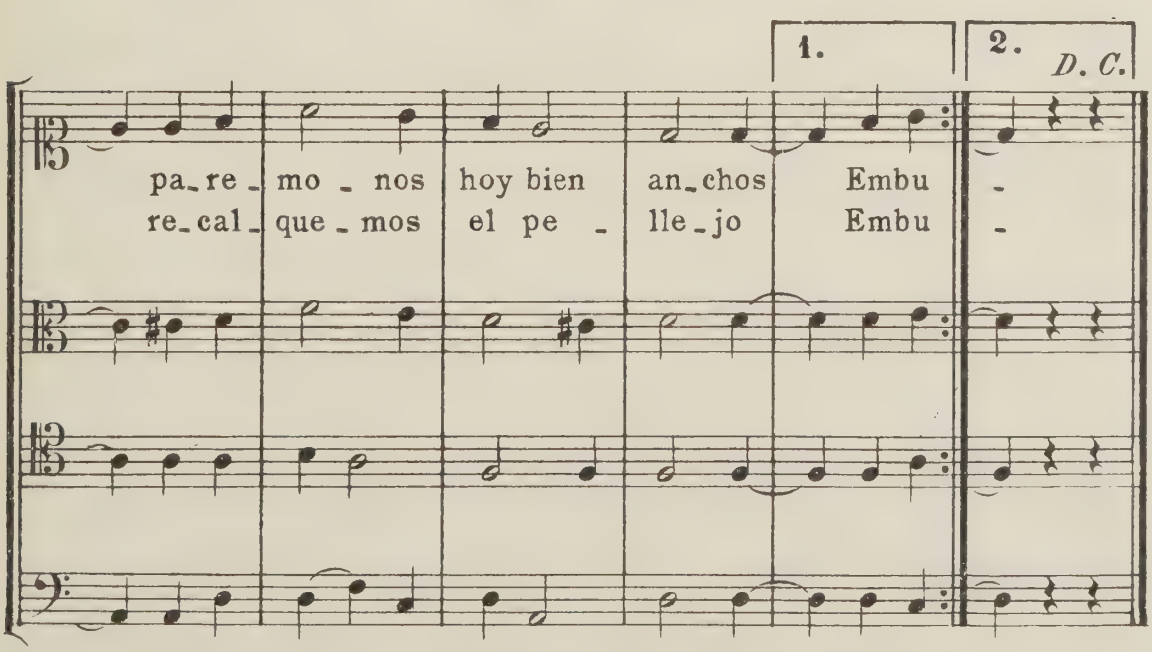
Villancico de terminos de la egloga de este titulo

Juan del Encina




te_mos y hol_gue_mos que ma_ña_naa_yu_na
dos hoy nos har_te_mos que ma_ña_naa_yu_na

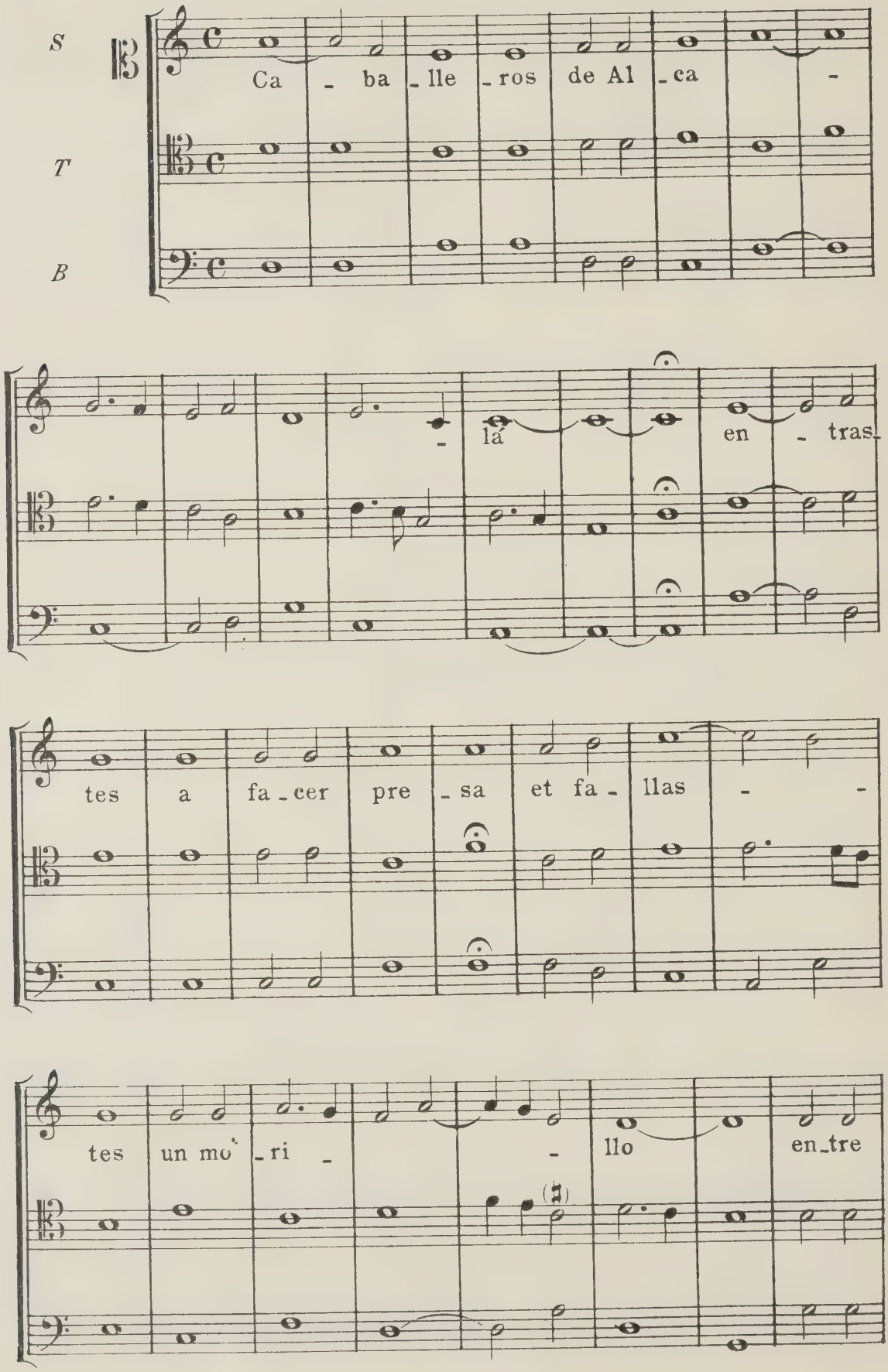

FIN.
re_mos Por hon_ra de Sant An_true_jo
re_mos Em_bu_ta_mos en los pan_chos,

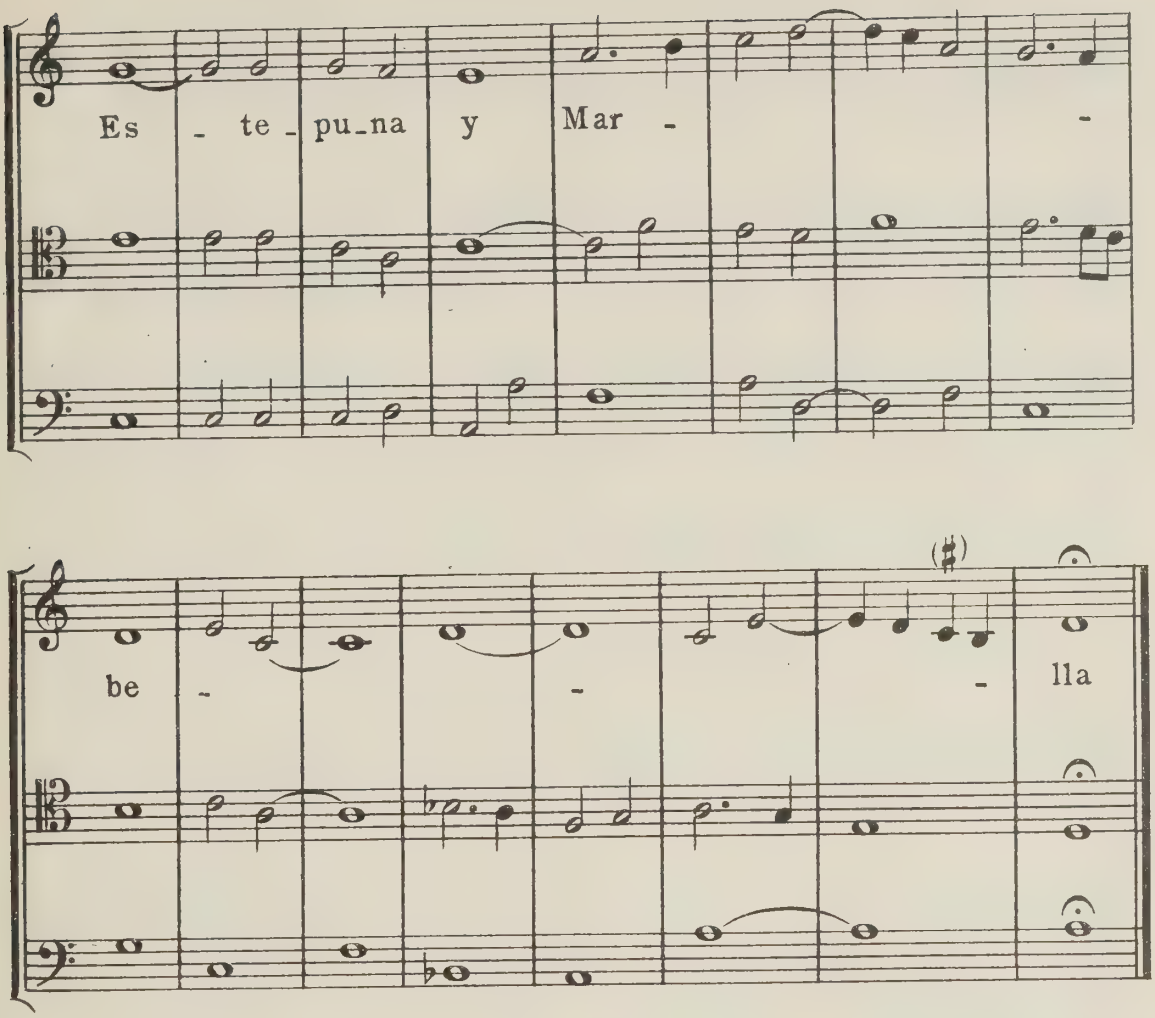

1.
2.
D. C.
pa_re_mo_nos hoy bien an_chos Embu_
re_cal_que_mos el pe_lle_jo Embu_

28)

Caballeros de Alcalá

Martinez Lope

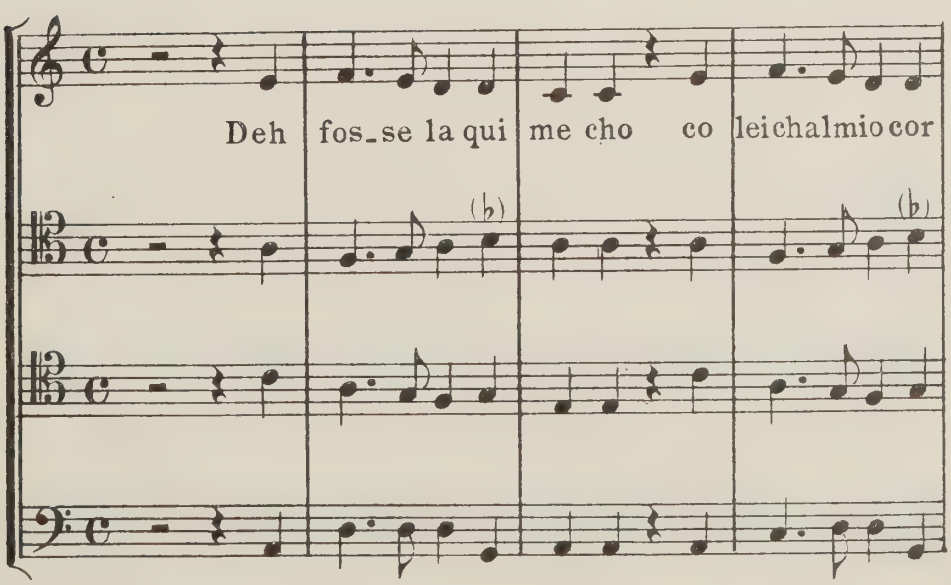


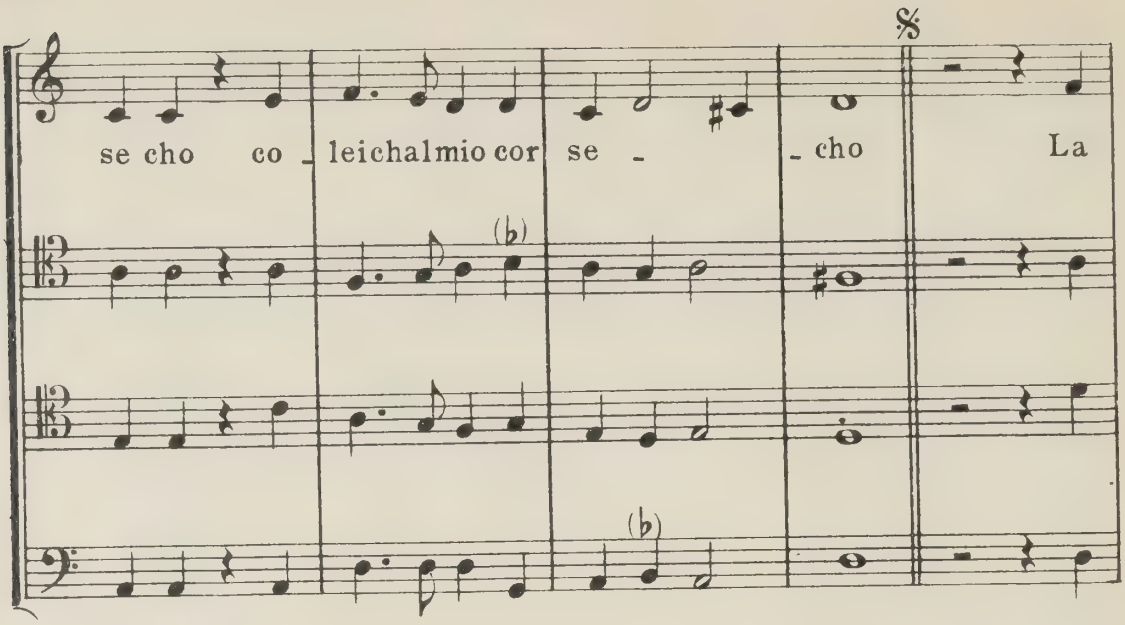


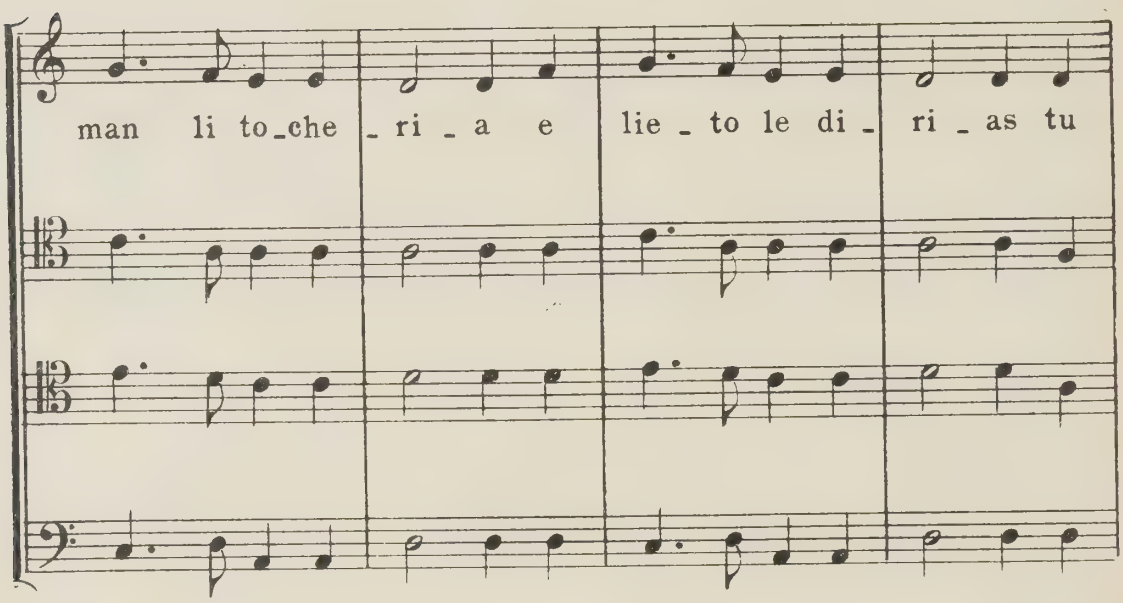
29)

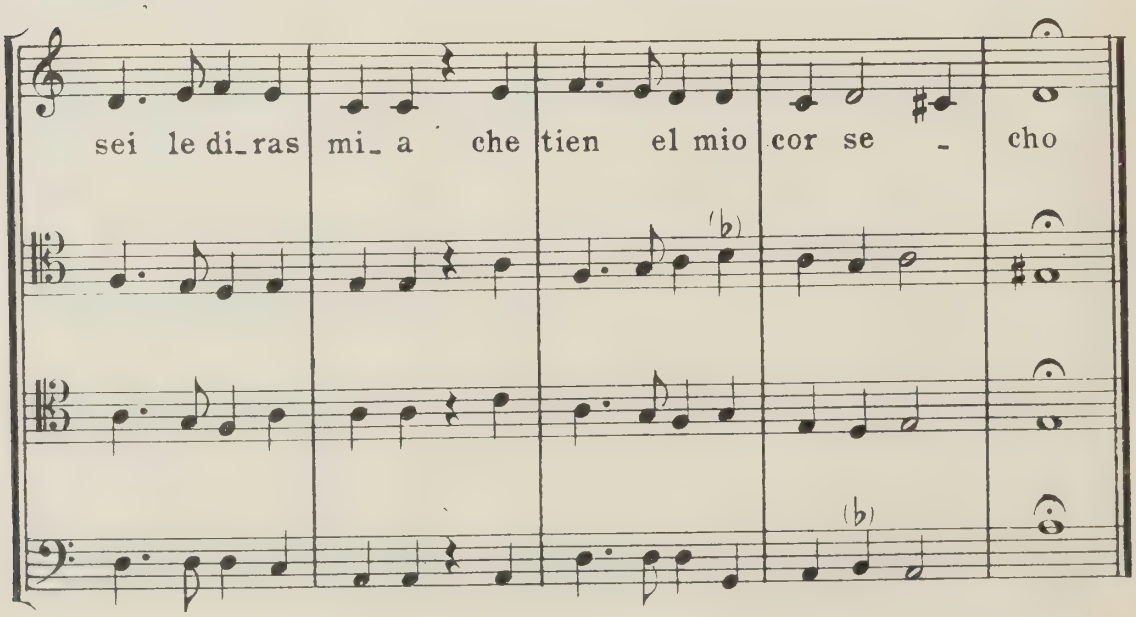
Deh fosse la...

Anónimo
de la edicion de "Frottola"




se cho co_leichalmio cor se_cho La

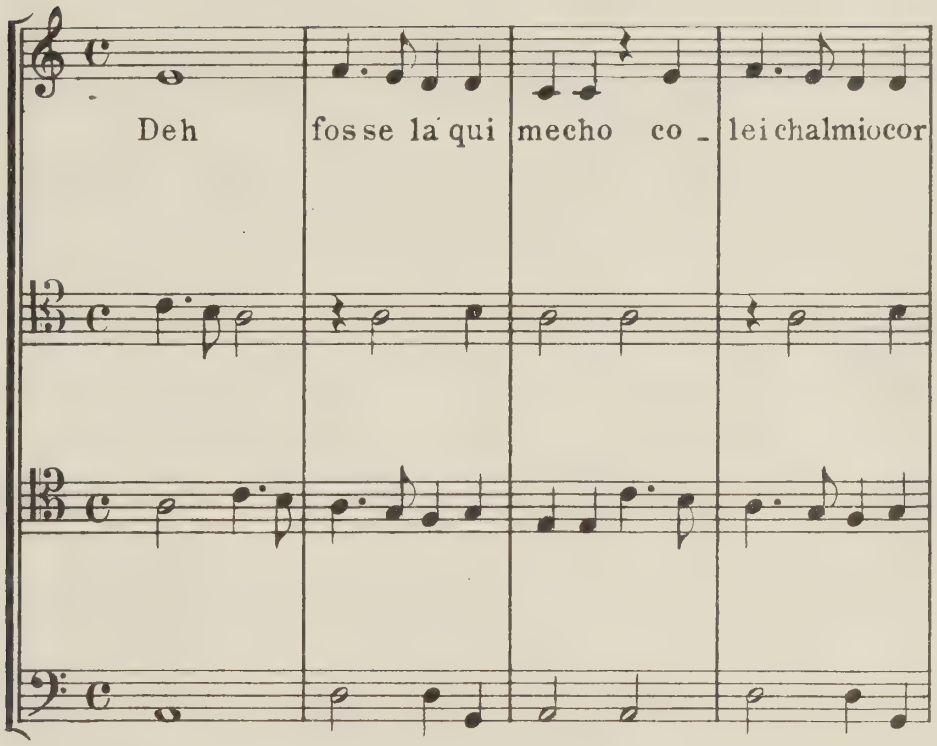

man li to_che_ri_a e lie_to le di_ri_as tu

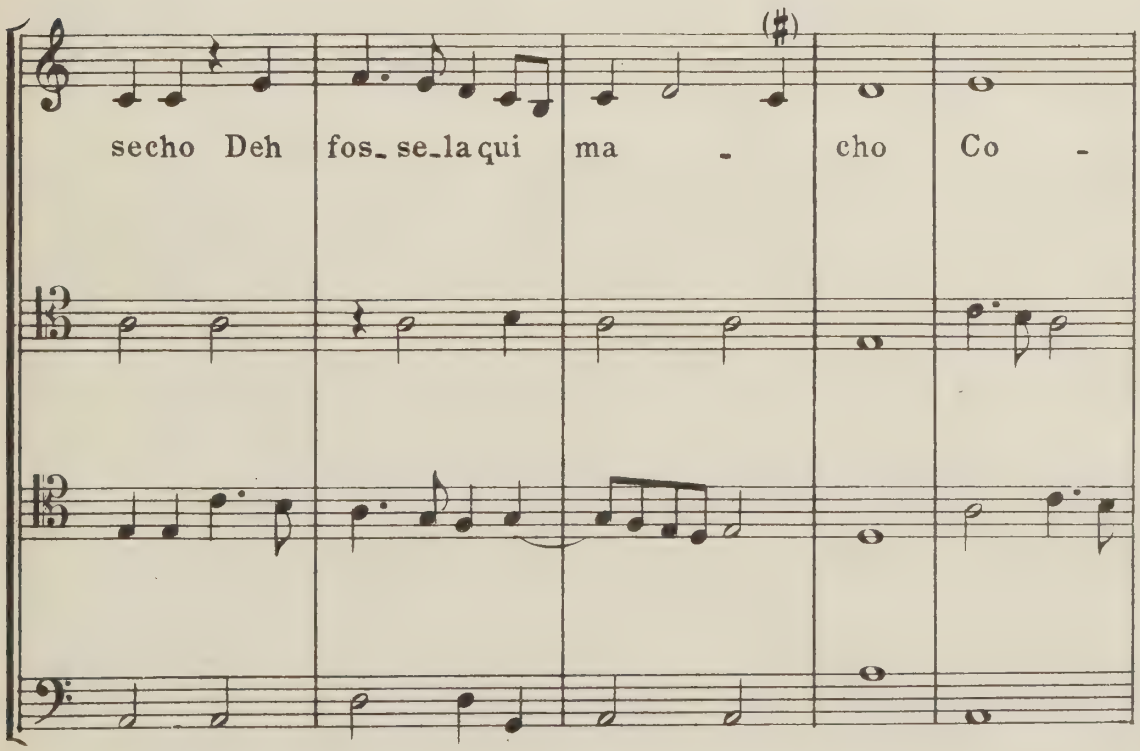

sei le di_ras mi_a che tien el mio cor se_cho

29bis)

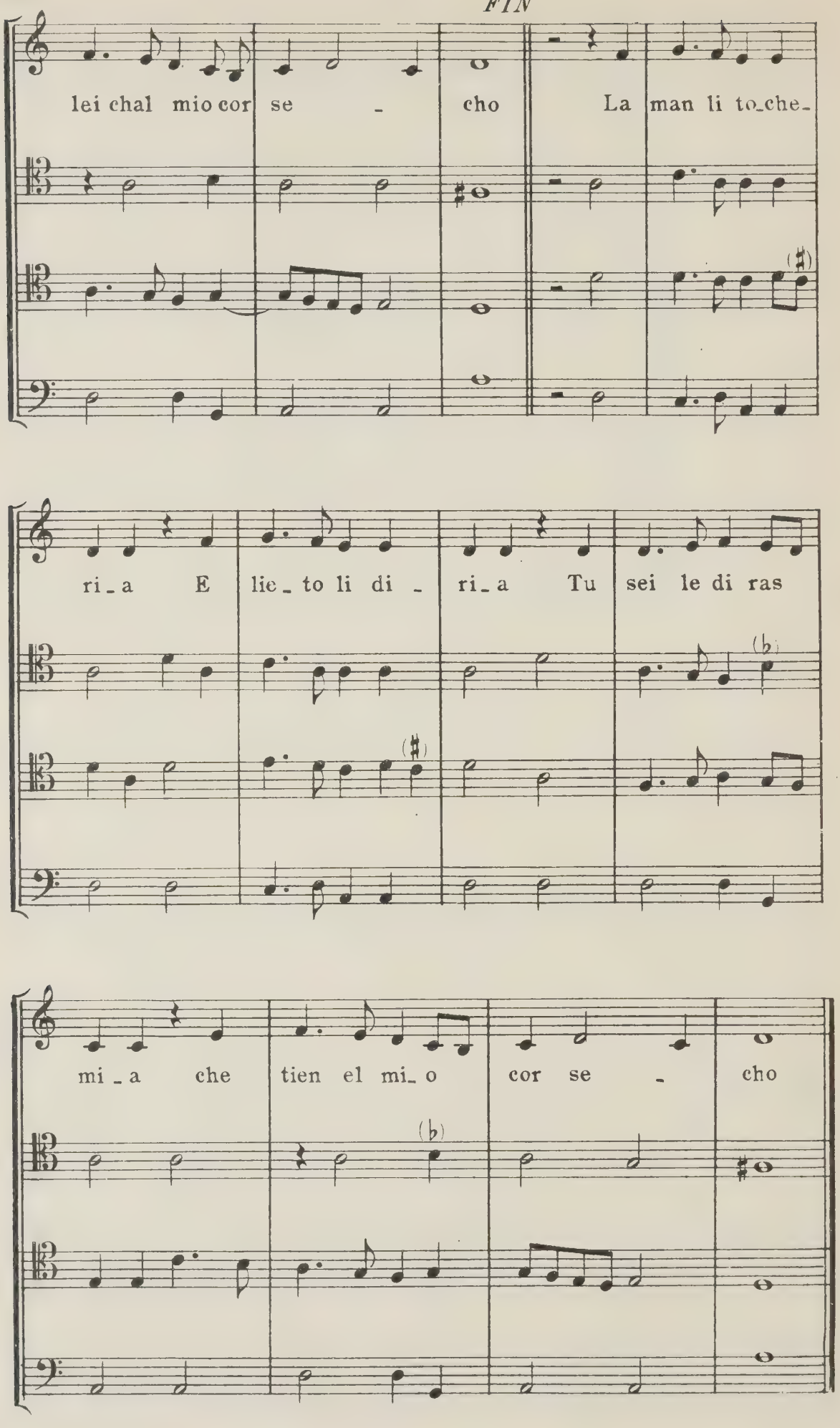
Deh fosse la...

Anônimo





FIN

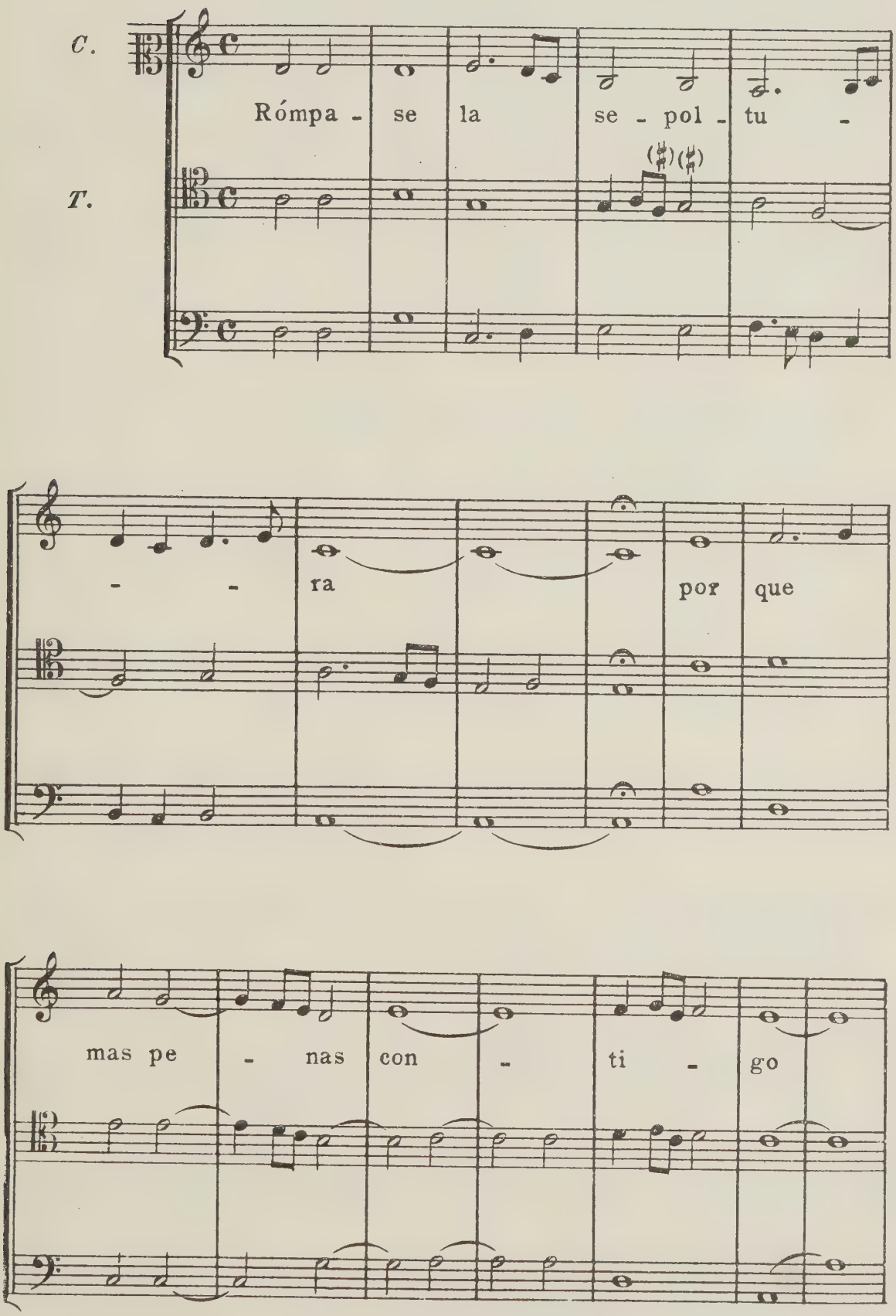

lei chal mio cor se - cho La man li to_che_
ri_a E lie_to li di - ri_a Tu sei le di ras
mi_a che tien el mi_o cor se - cho

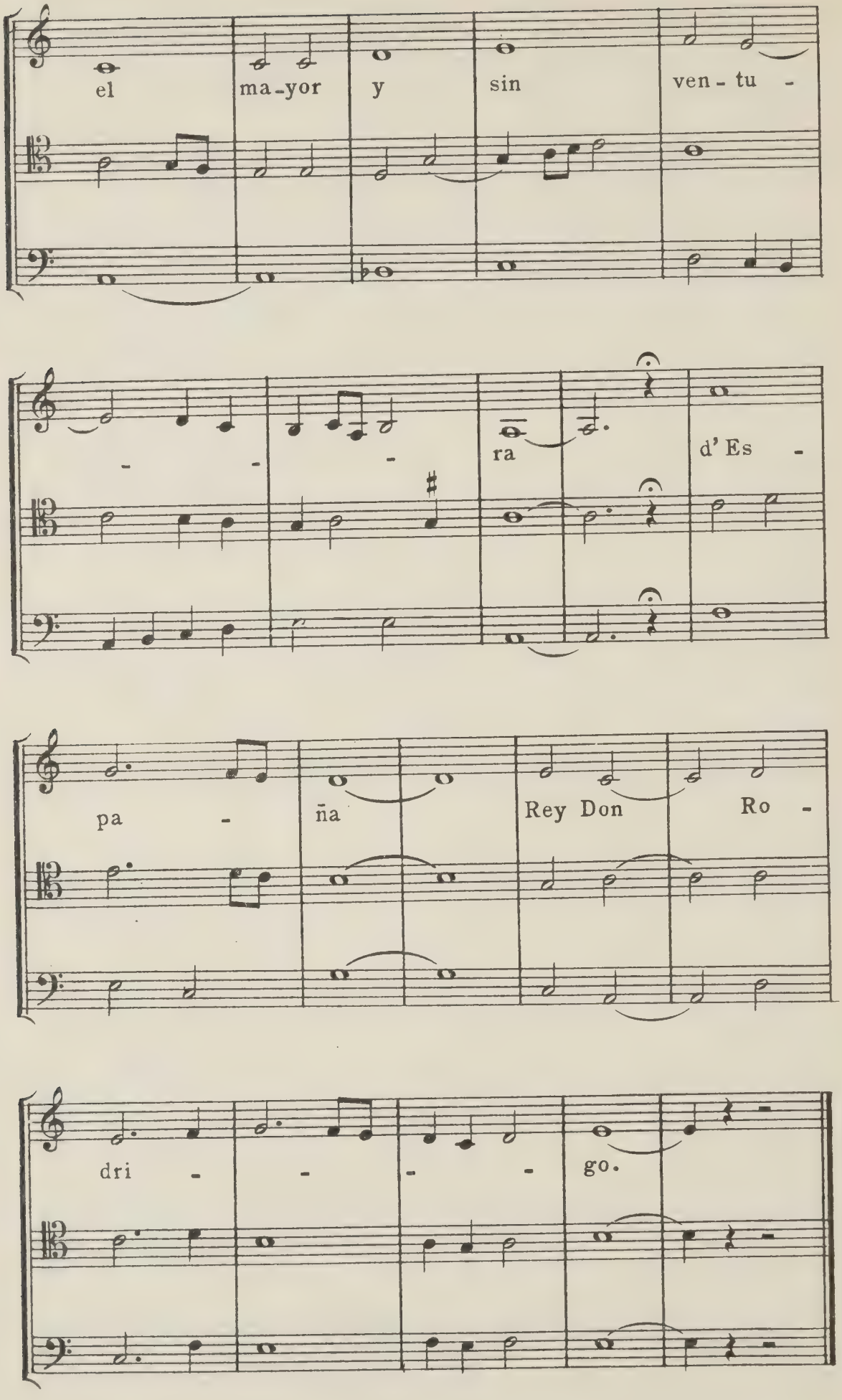
XVI

30)

Rómpase la sepoltura...

Anónimo

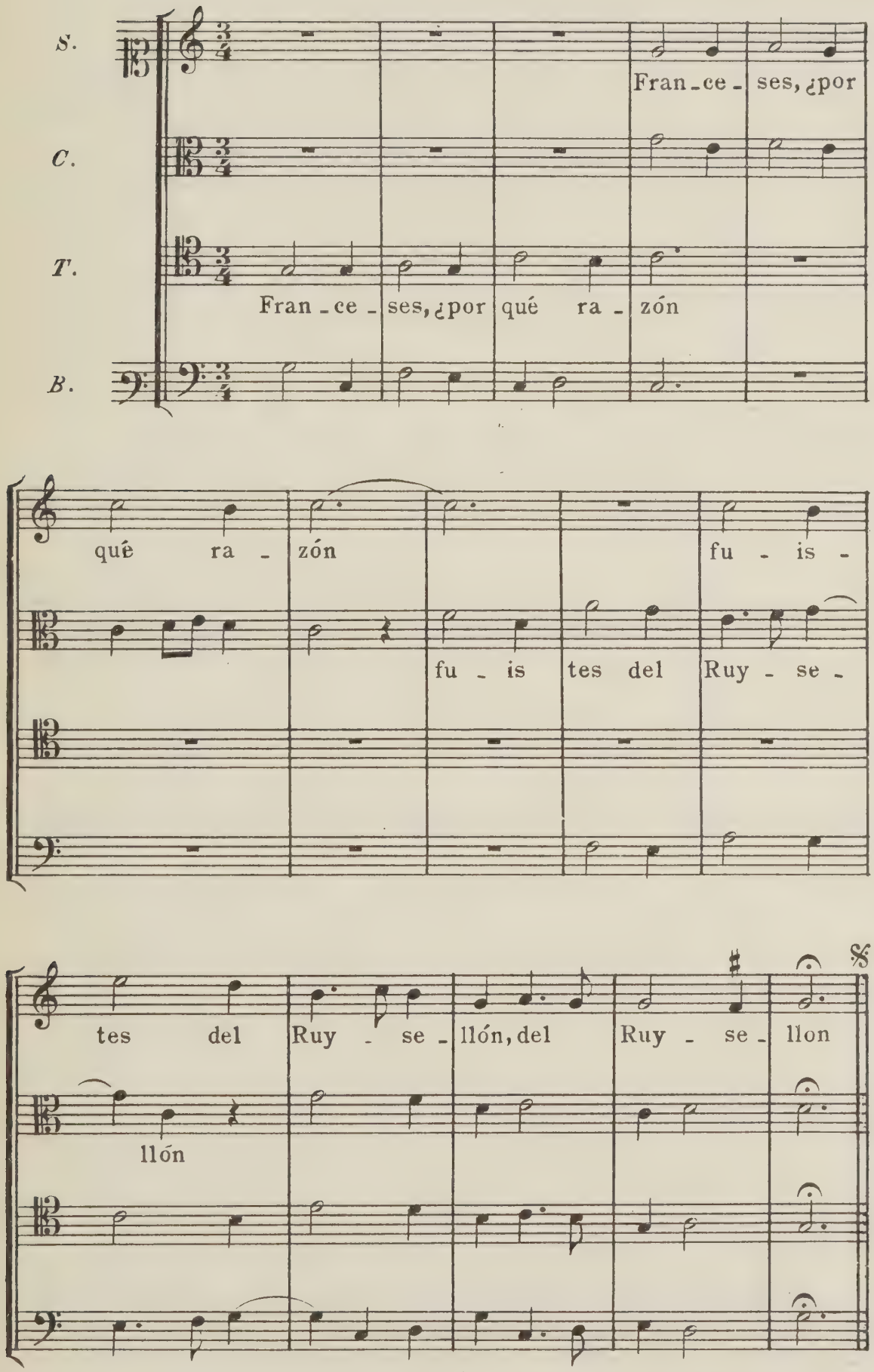


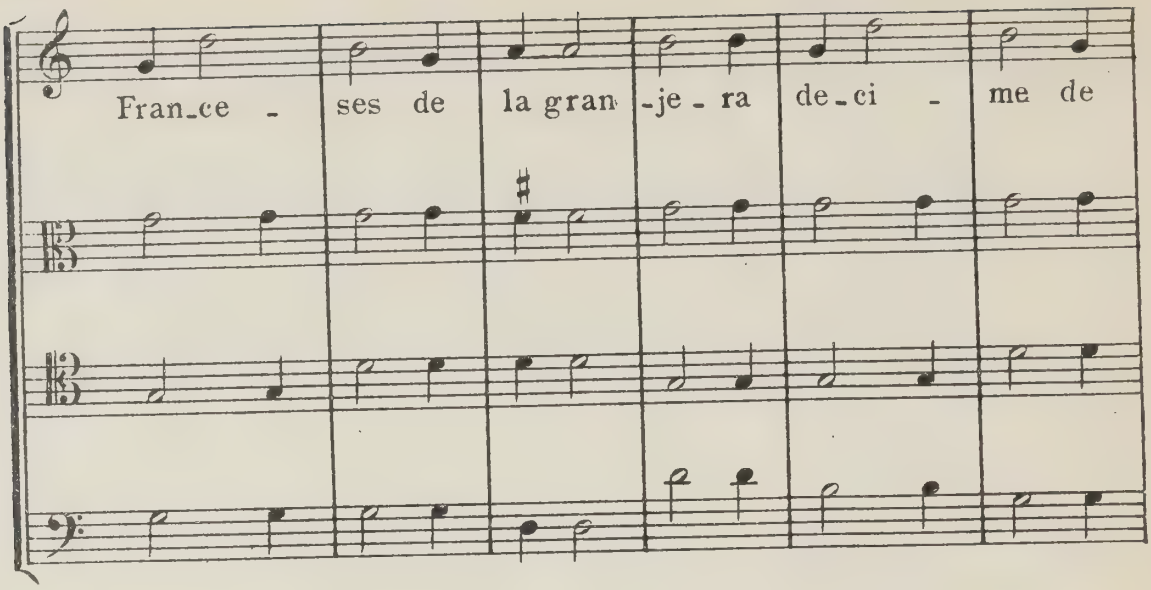

el ma-yor y sin ven-tu -
- - - ra d'Es -
pa - ña Rey Don Ro -
dri - - - - go.

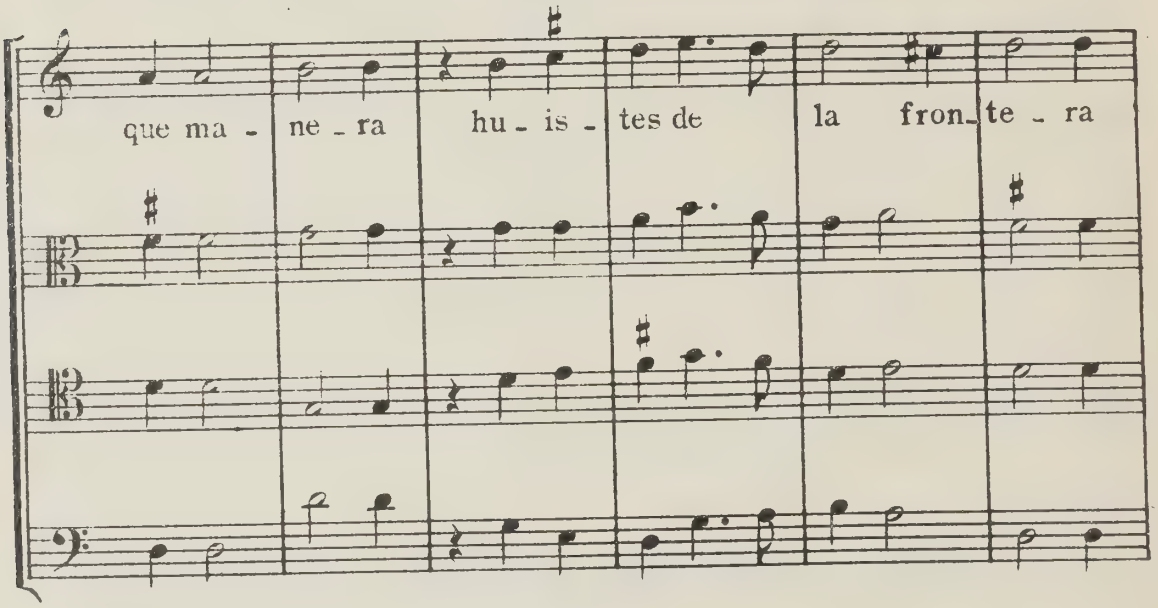
Franceses, ¿por qué razón...

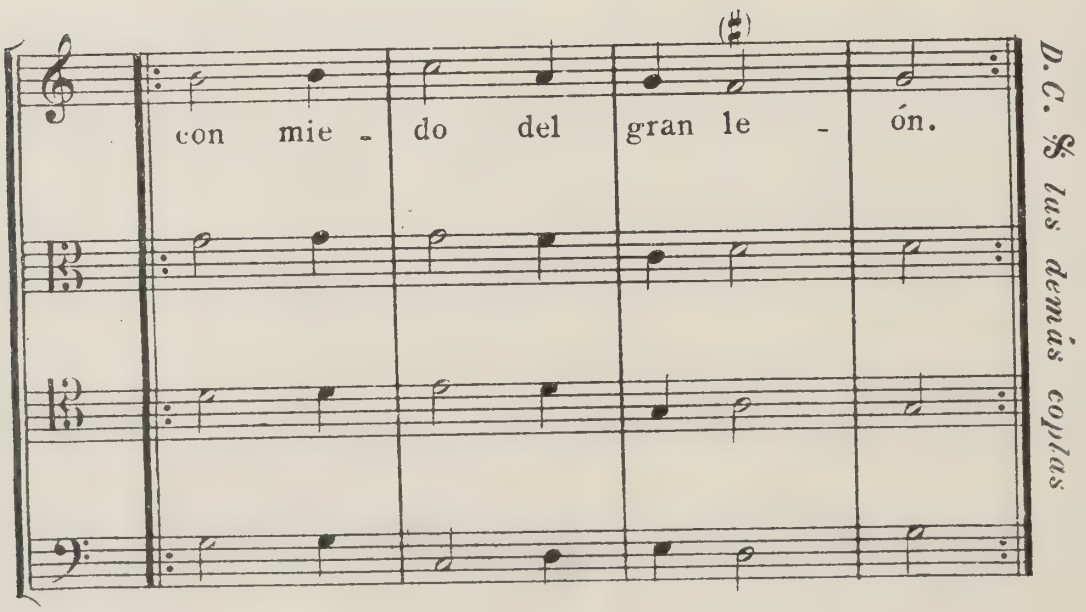
Pedro de Tordesillas

Composición de antes del año 1503



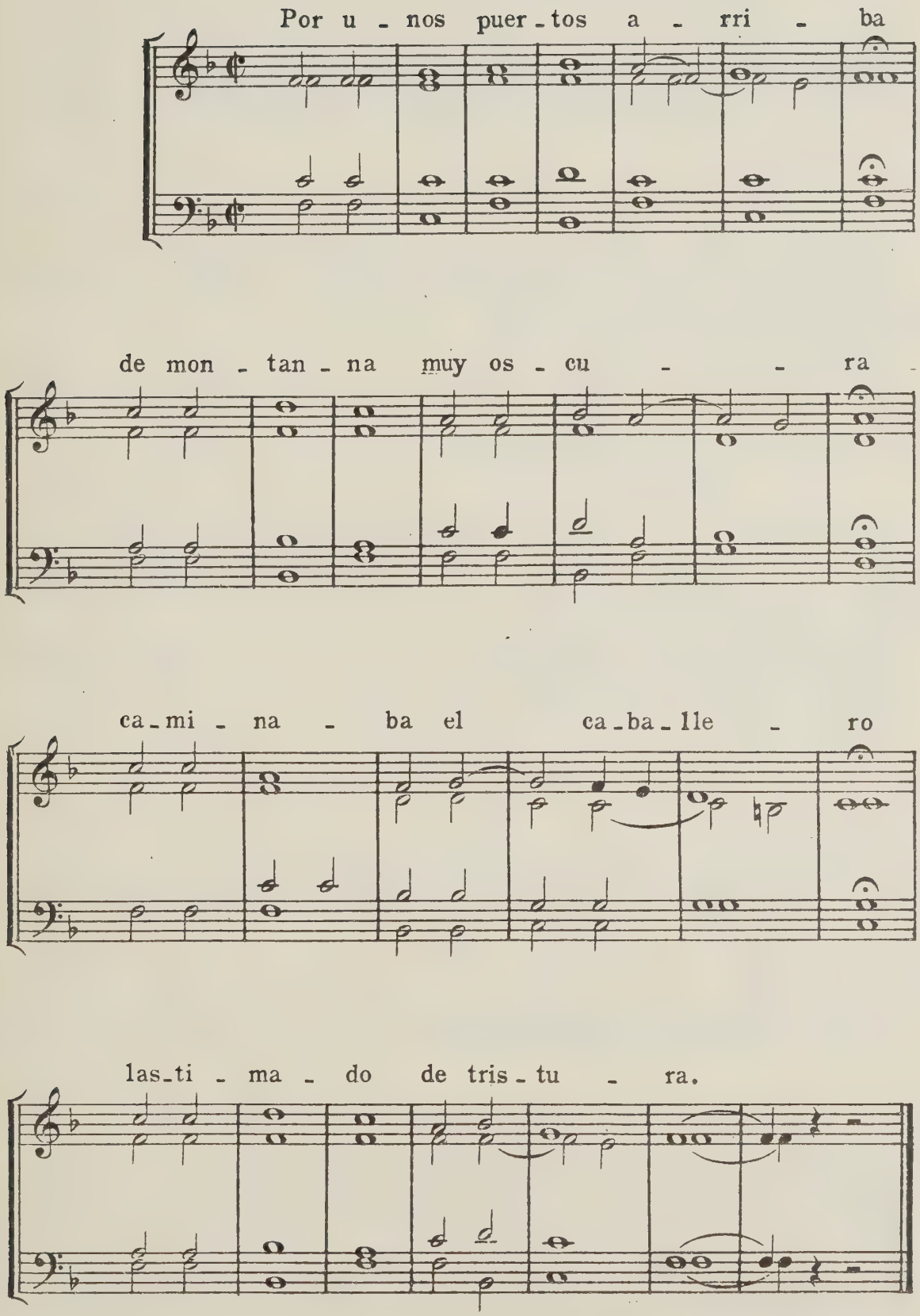

Fran_ce - ses de la gran -je - ra de_ci - me de


que ma - ne - ra hu - is - tes de la fron_te - ra


con mie - do del gran le - ón.
D.C. ℔ las demás coplas

32)

A. Ribera

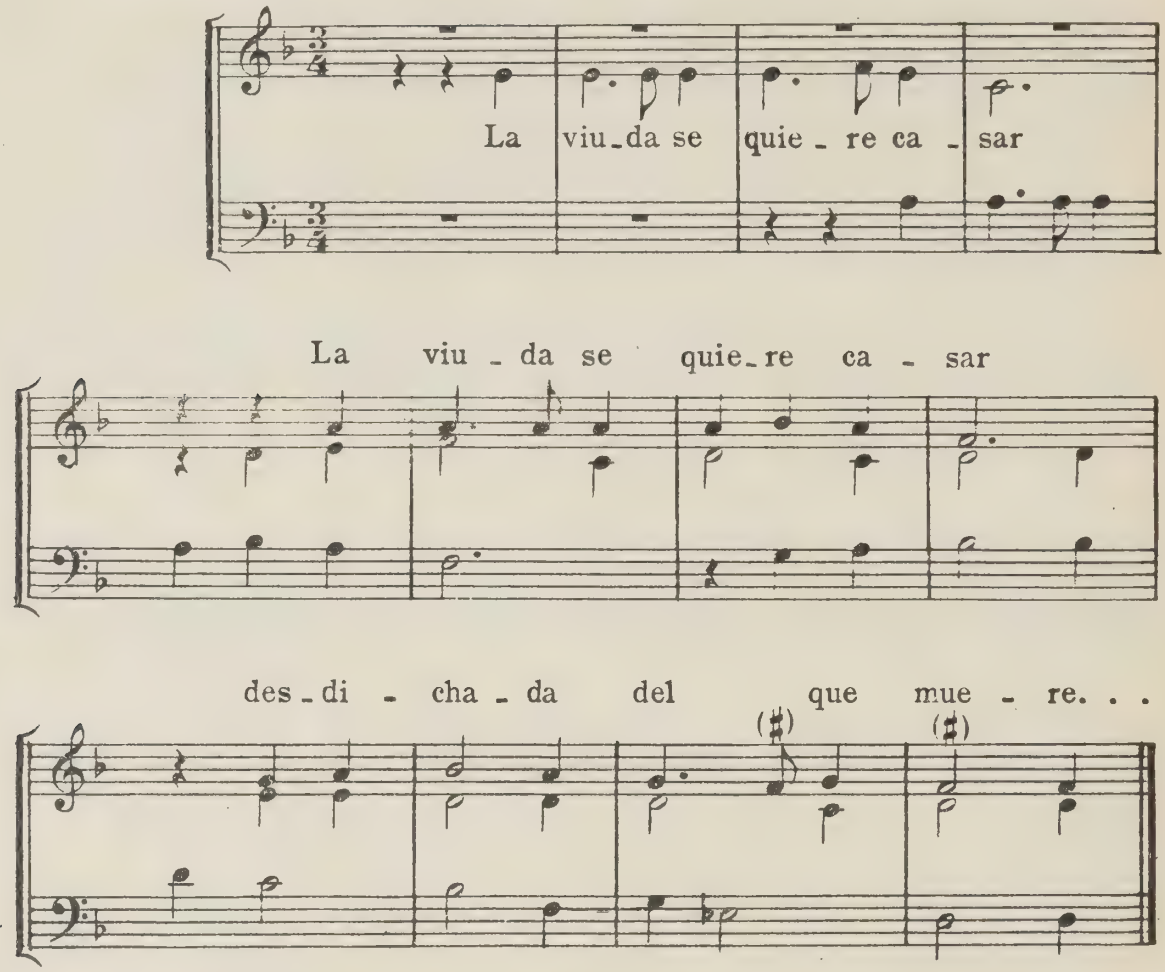

Por u - nos puer - tos a - rri - ba
de mon - tan - na muy os - cu - - ra
ca - mi - na - ba el ca - ba - lle - ro
las - ti - ma - do de tris - tu - ra.

33)
Ensalada

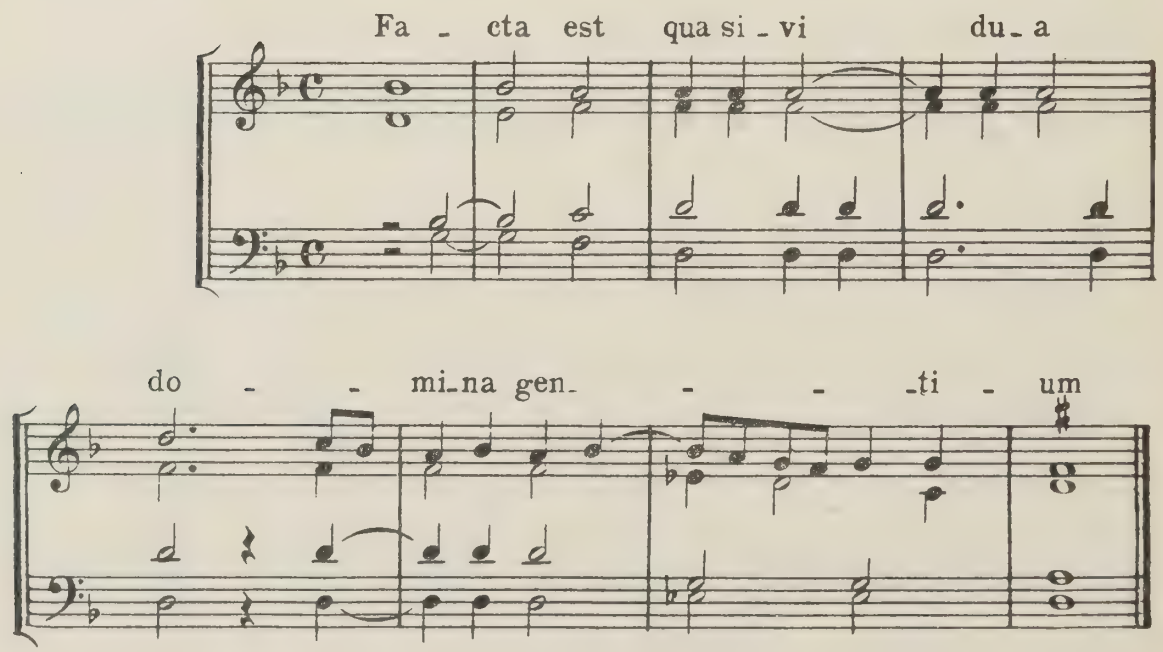
FRAGMENTOS

FRAGMENTO A.

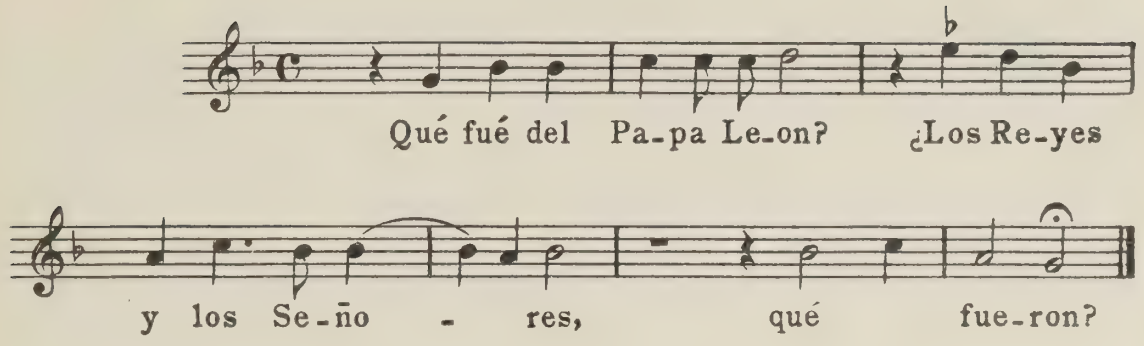
Mateo Flecha
Primera mitad siglo XV



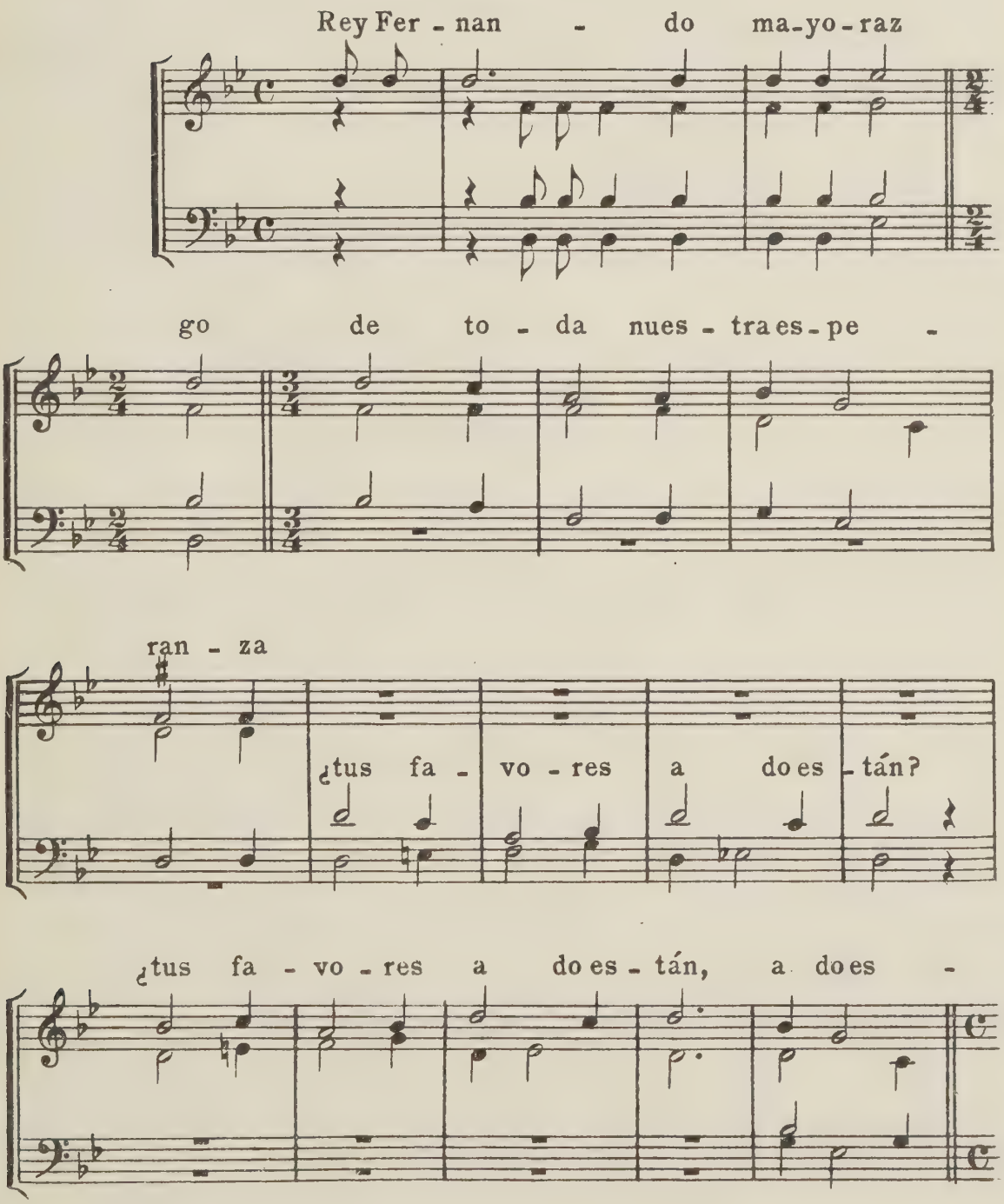
FRAGMENTO B.

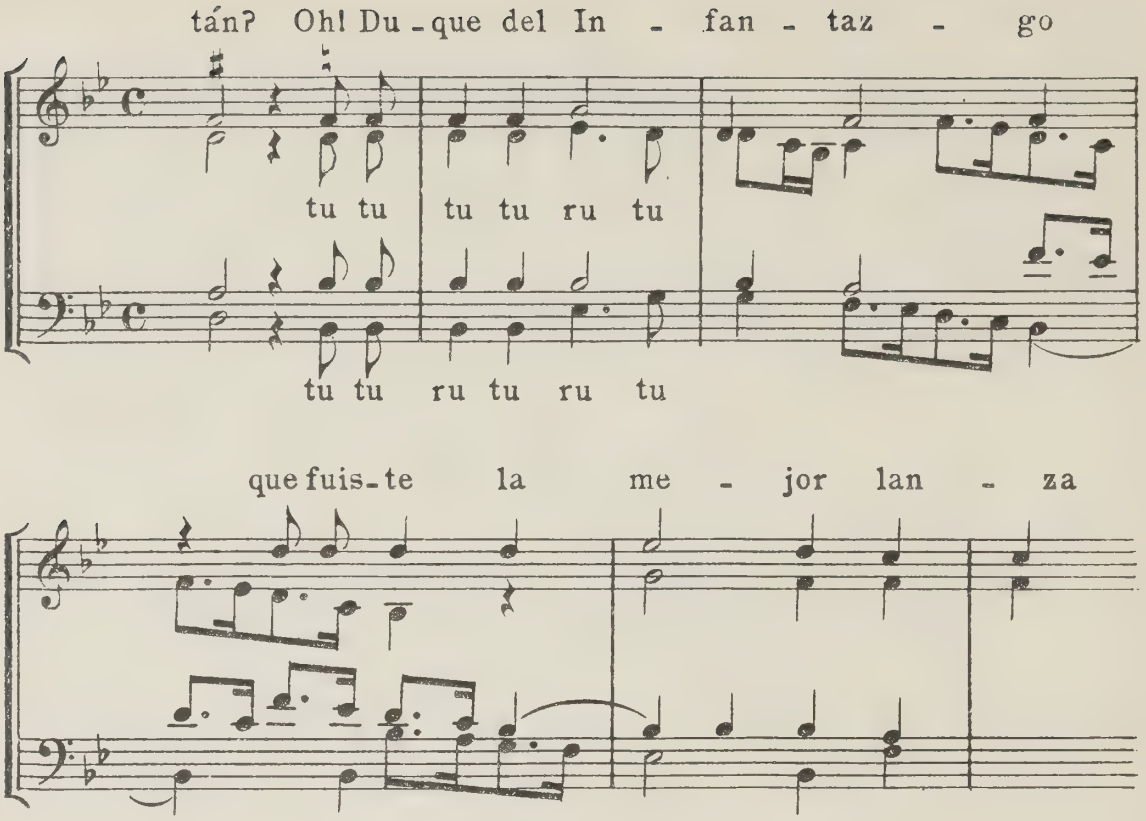


FRAGMENTO C.

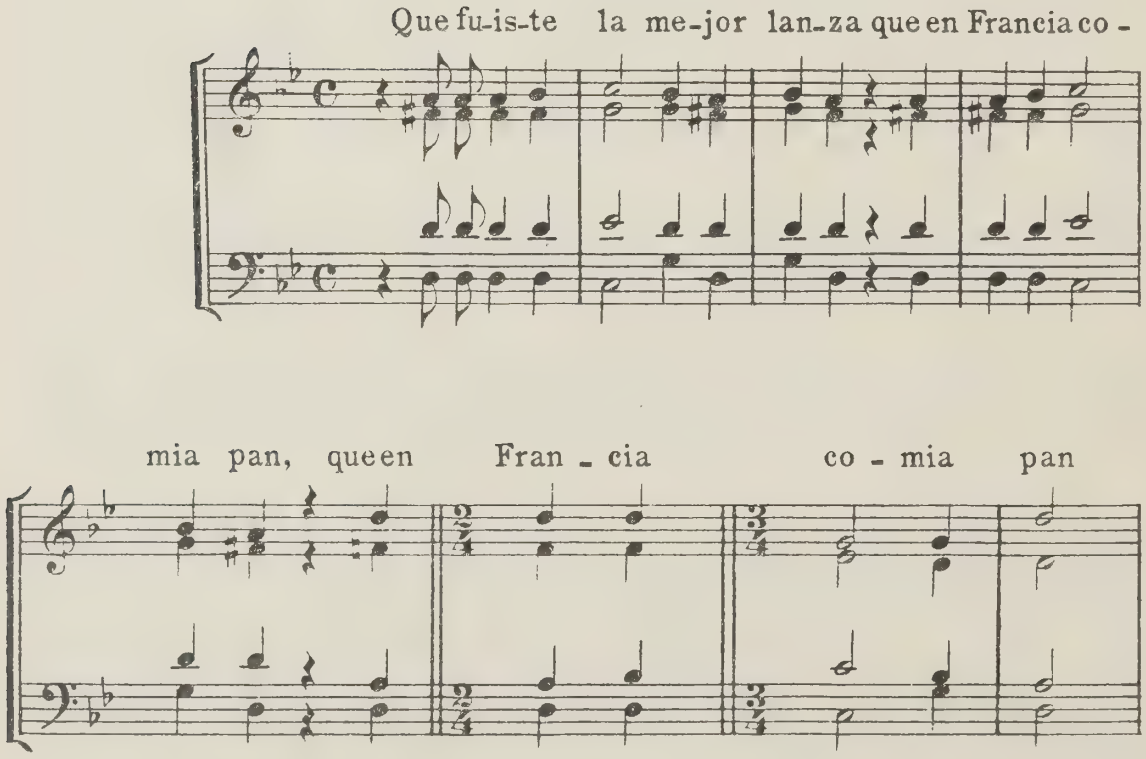


FRAGMENTO D.




tán? Oh! Du - que del In - fan - taz - go
tu tu tu tu ru tu
tu tu ru tu ru tu
que fuis-te la me - jor lan - za

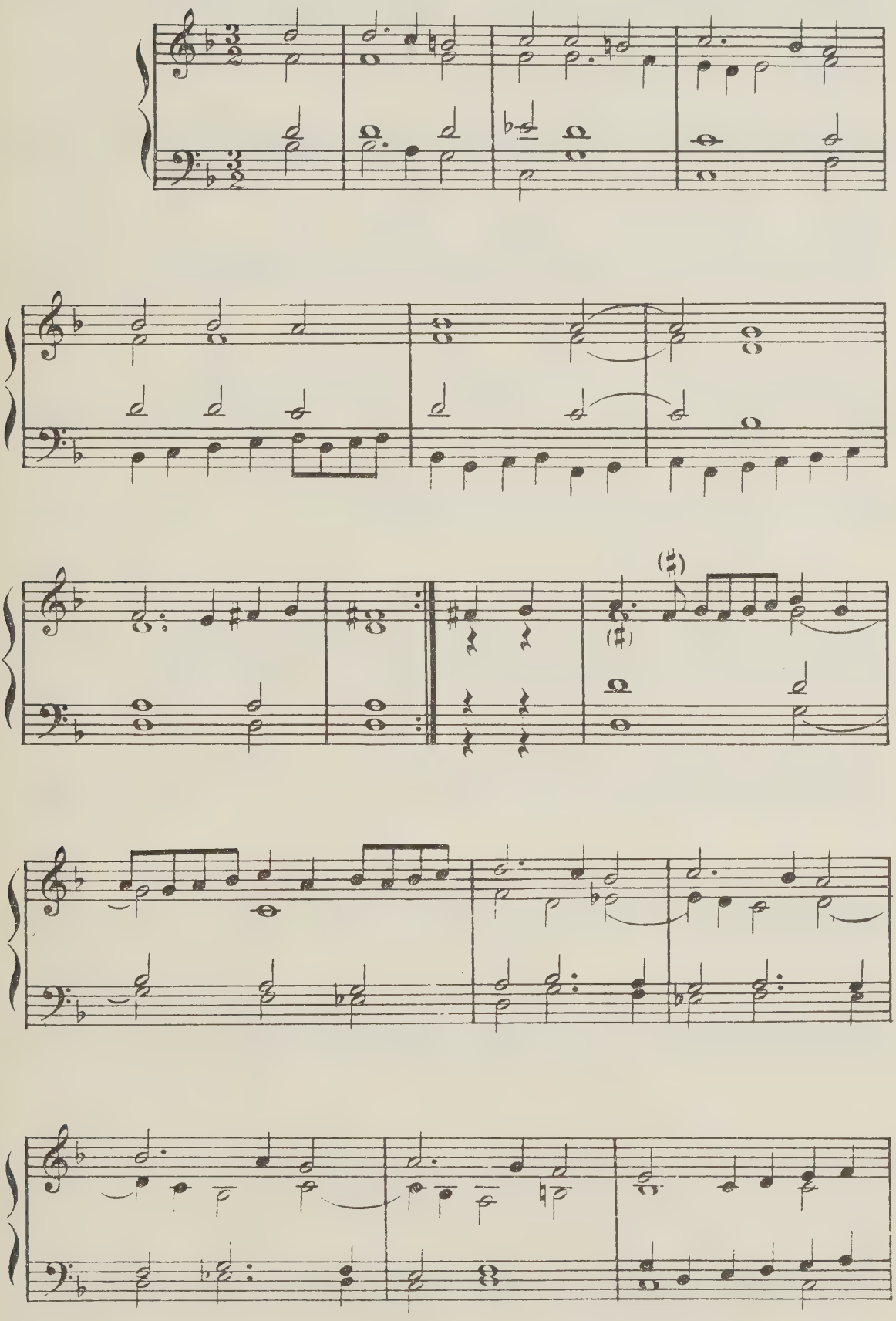
FRAGMENTO E.

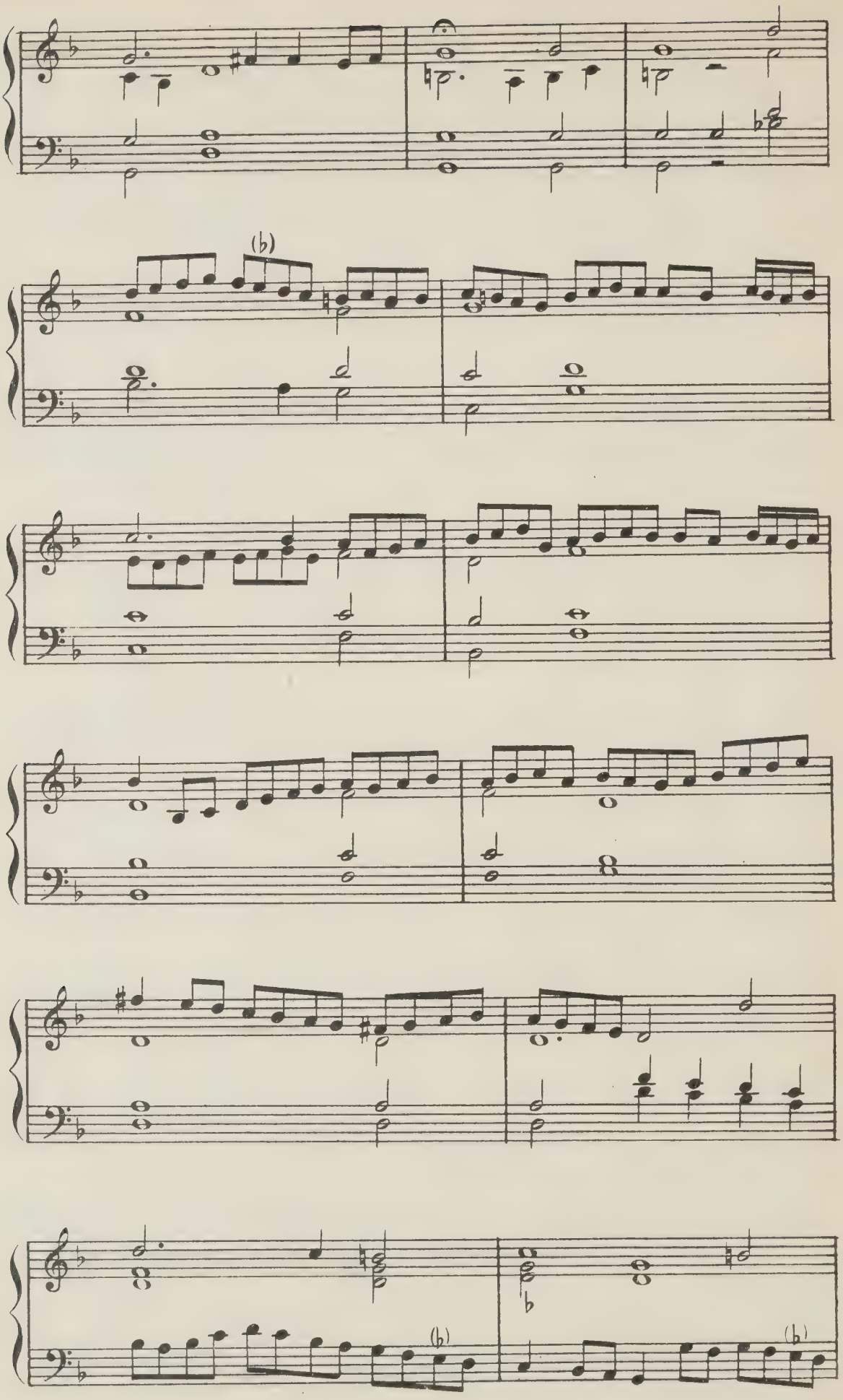

Que fu-is-te la me-jor lan-za que en Francia co -
mia pan, que en Fran - cia co - mia pan

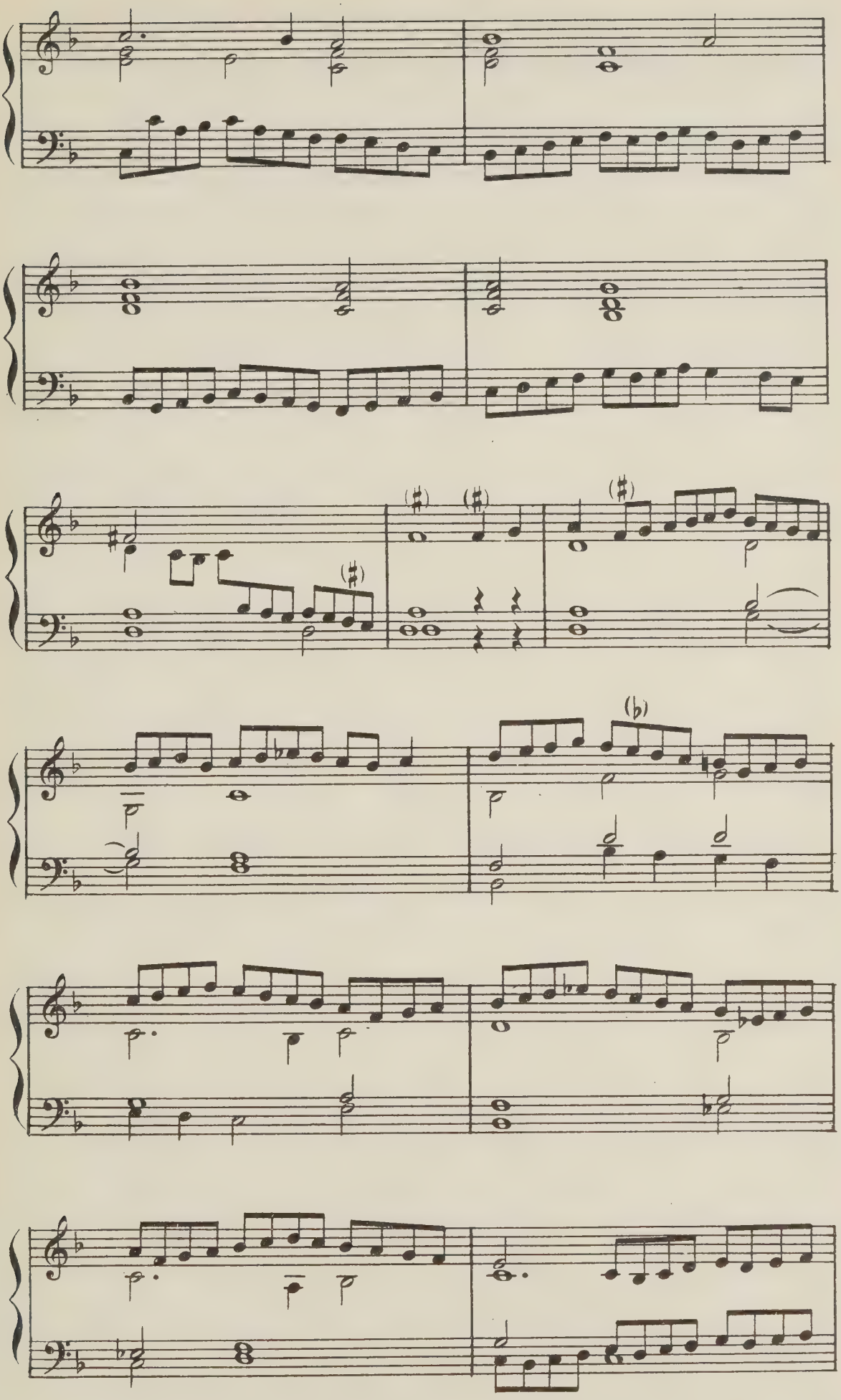
I

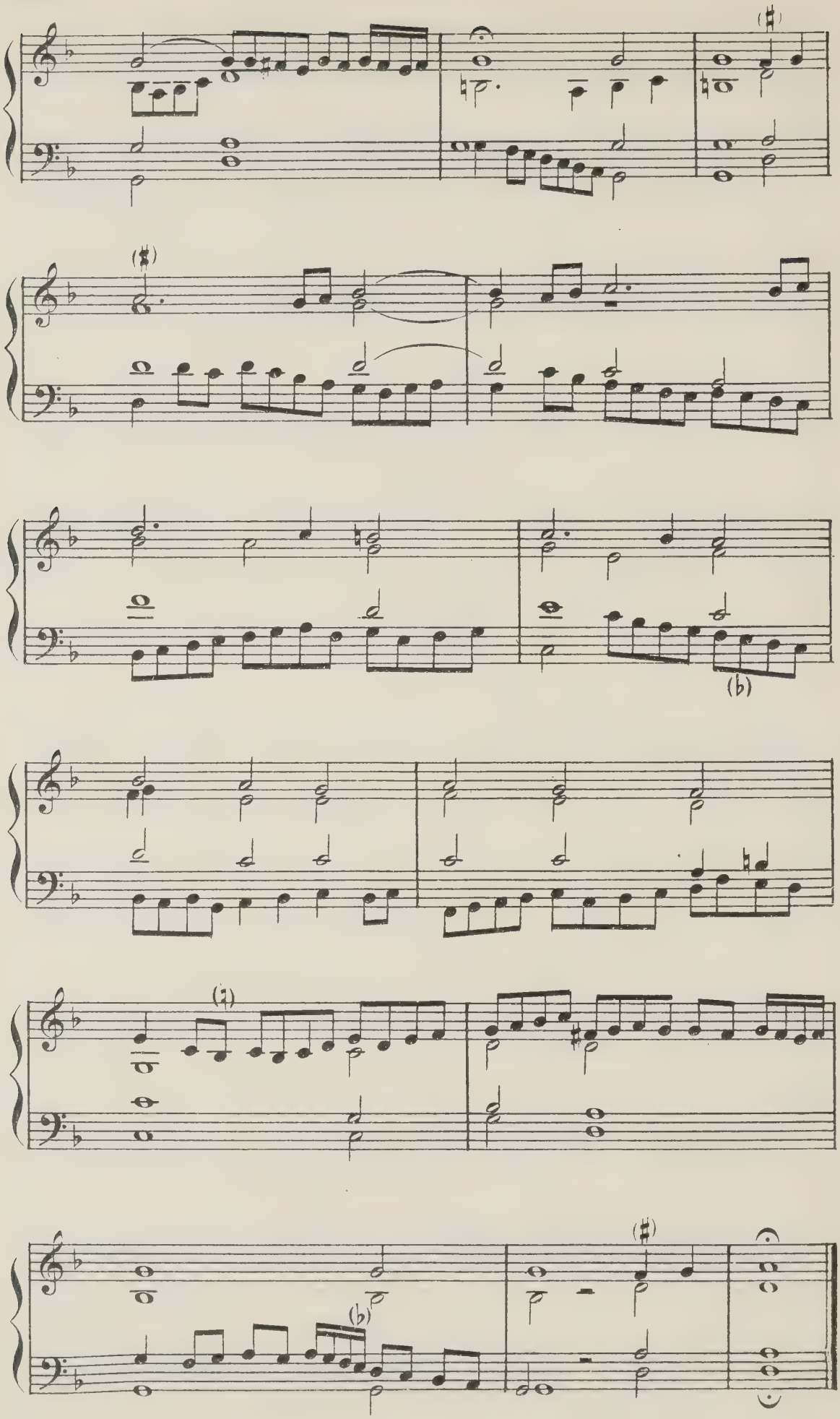
Diferencias (variaciones) sobre la *Gallarda Milanesa*

Felix Antonio de Cabezon.
(1610 - 1666)




(b)
(b)
(b)

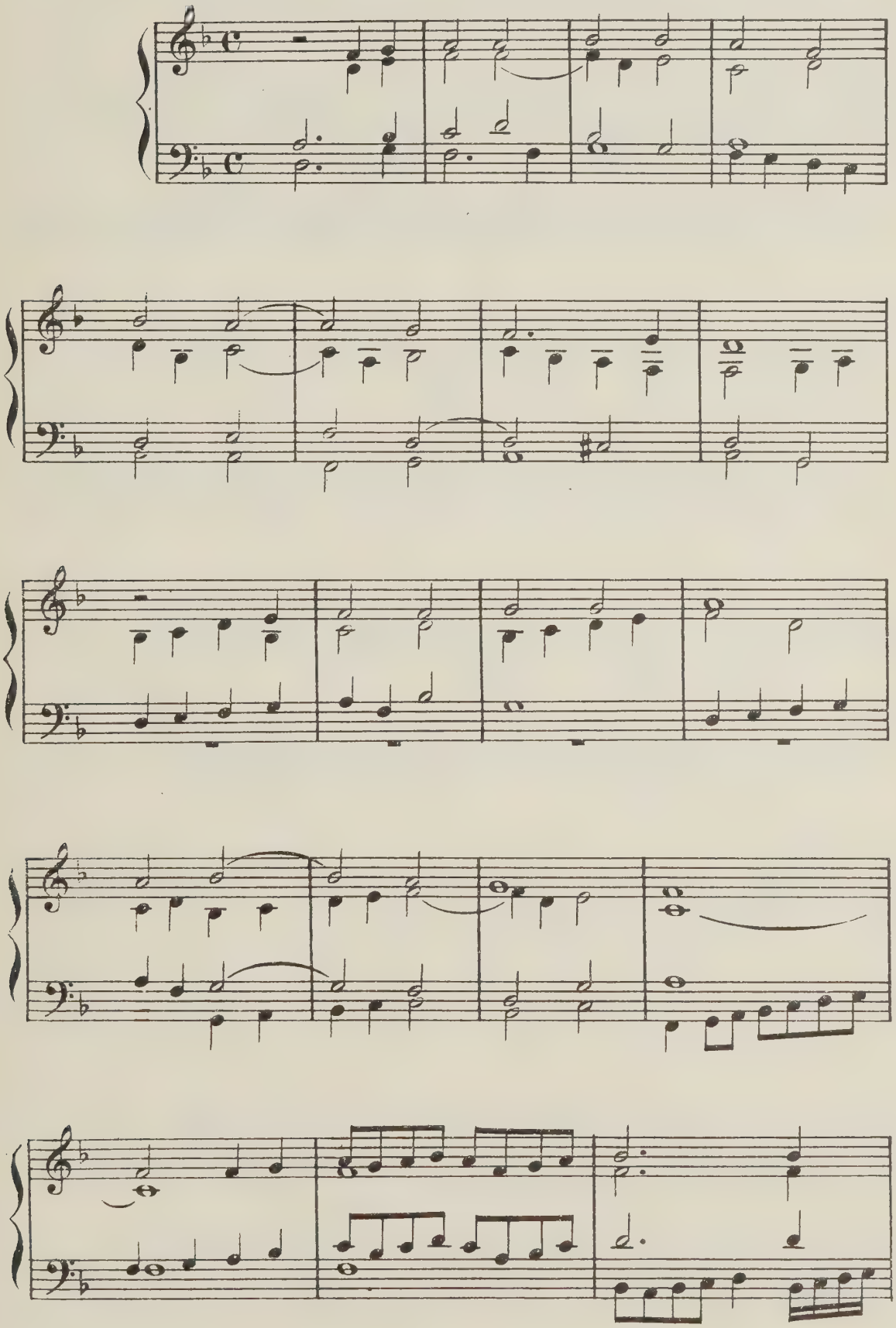


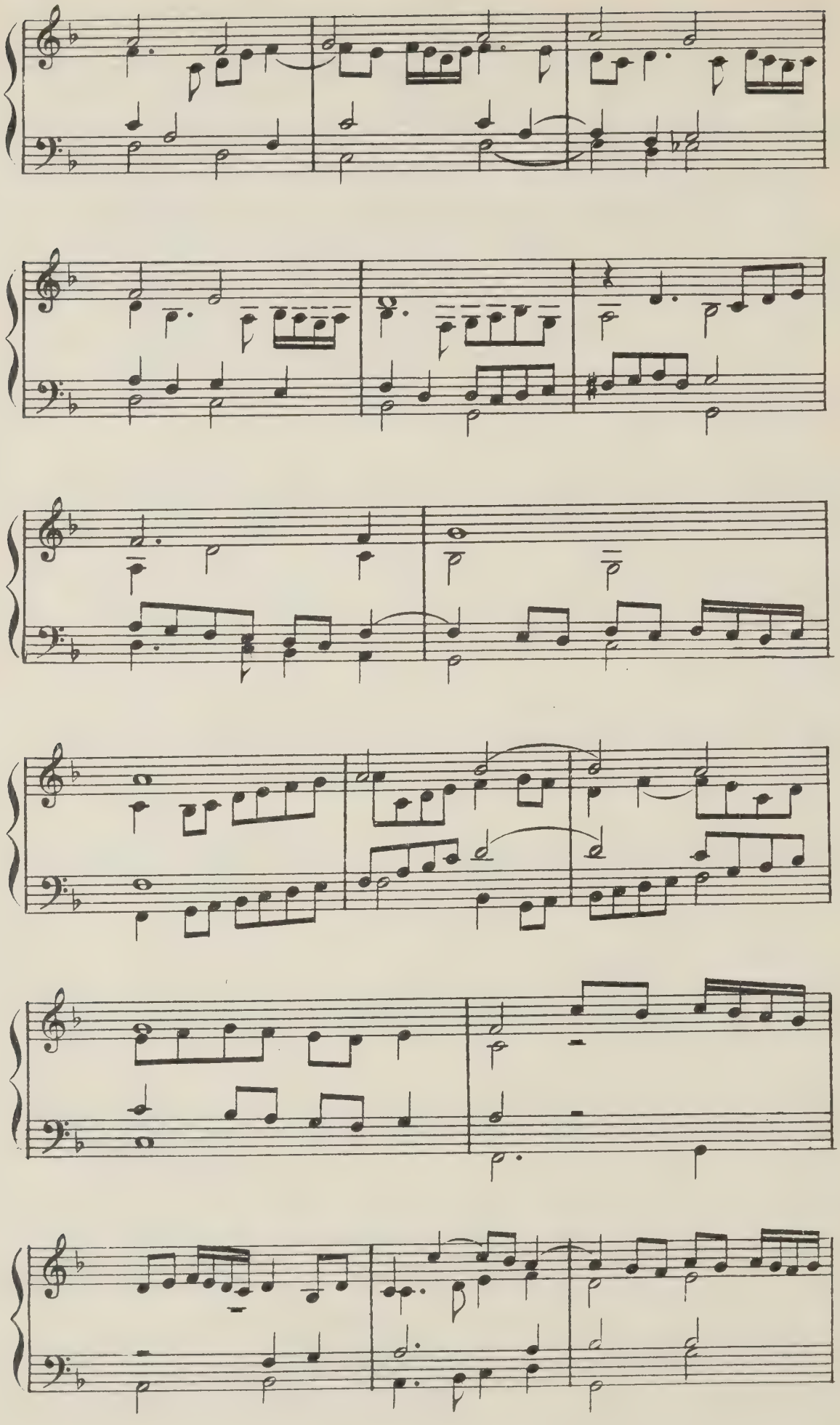


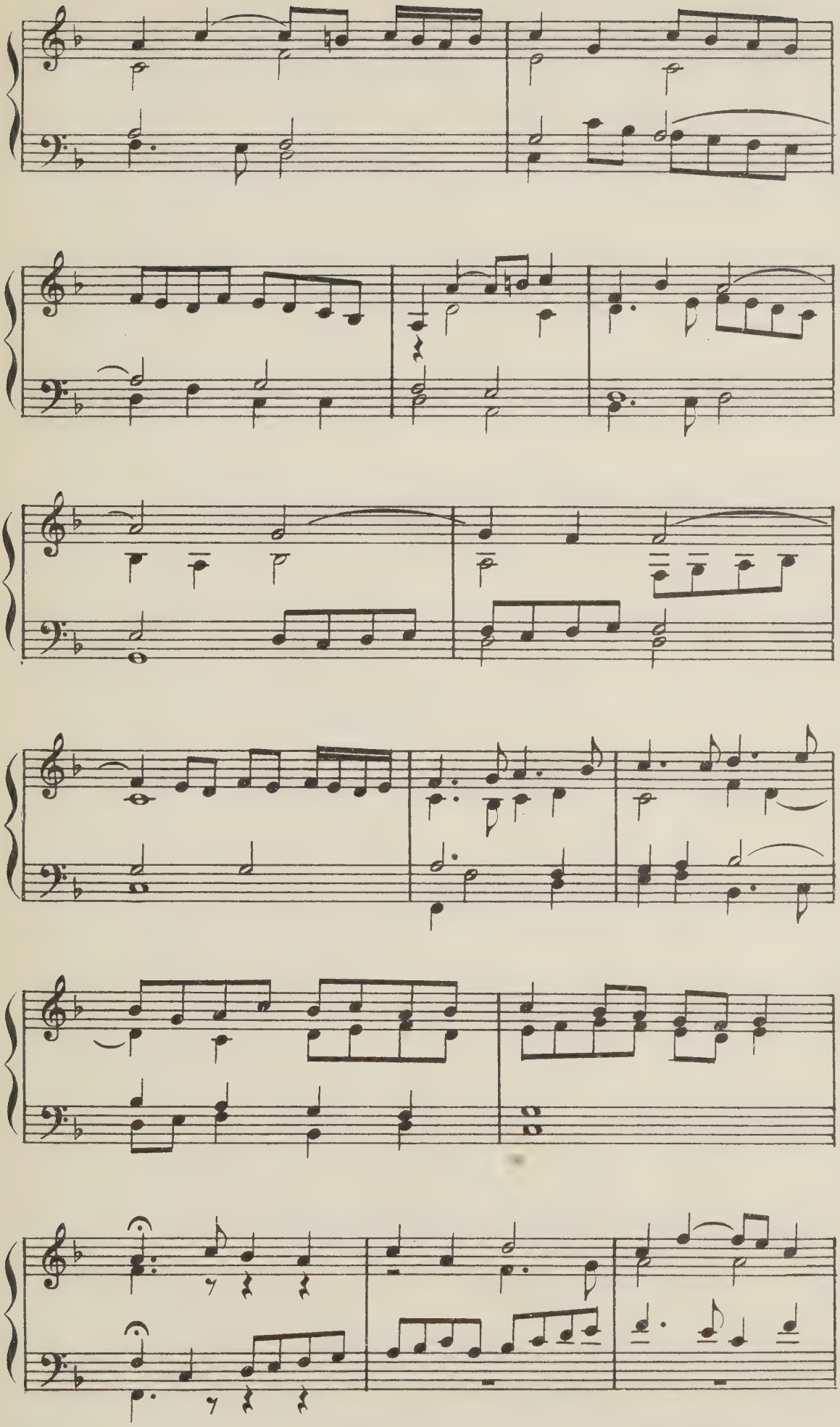
35)
II

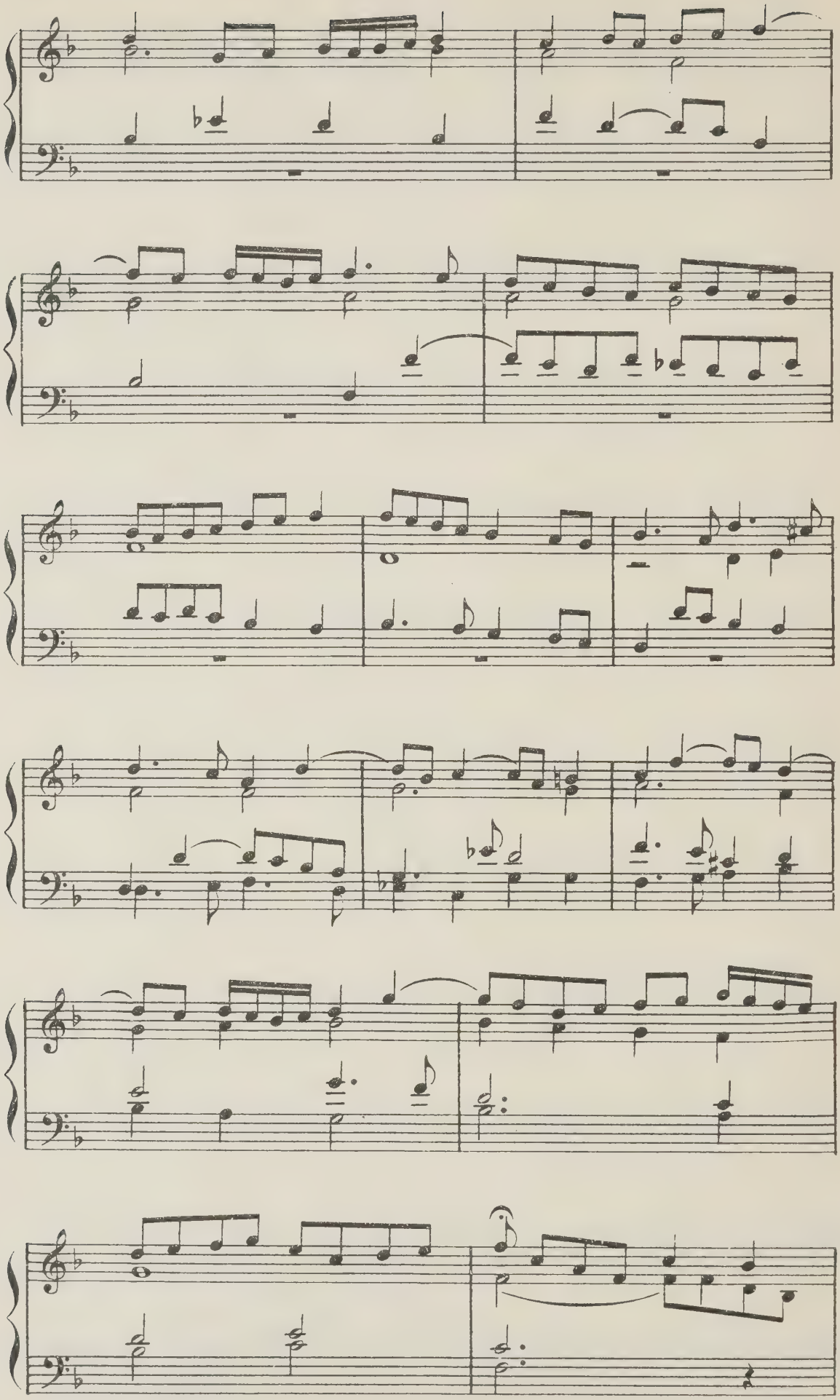
Diferencias (variaciones)
sobre *El canto* (canción) *del caballero*

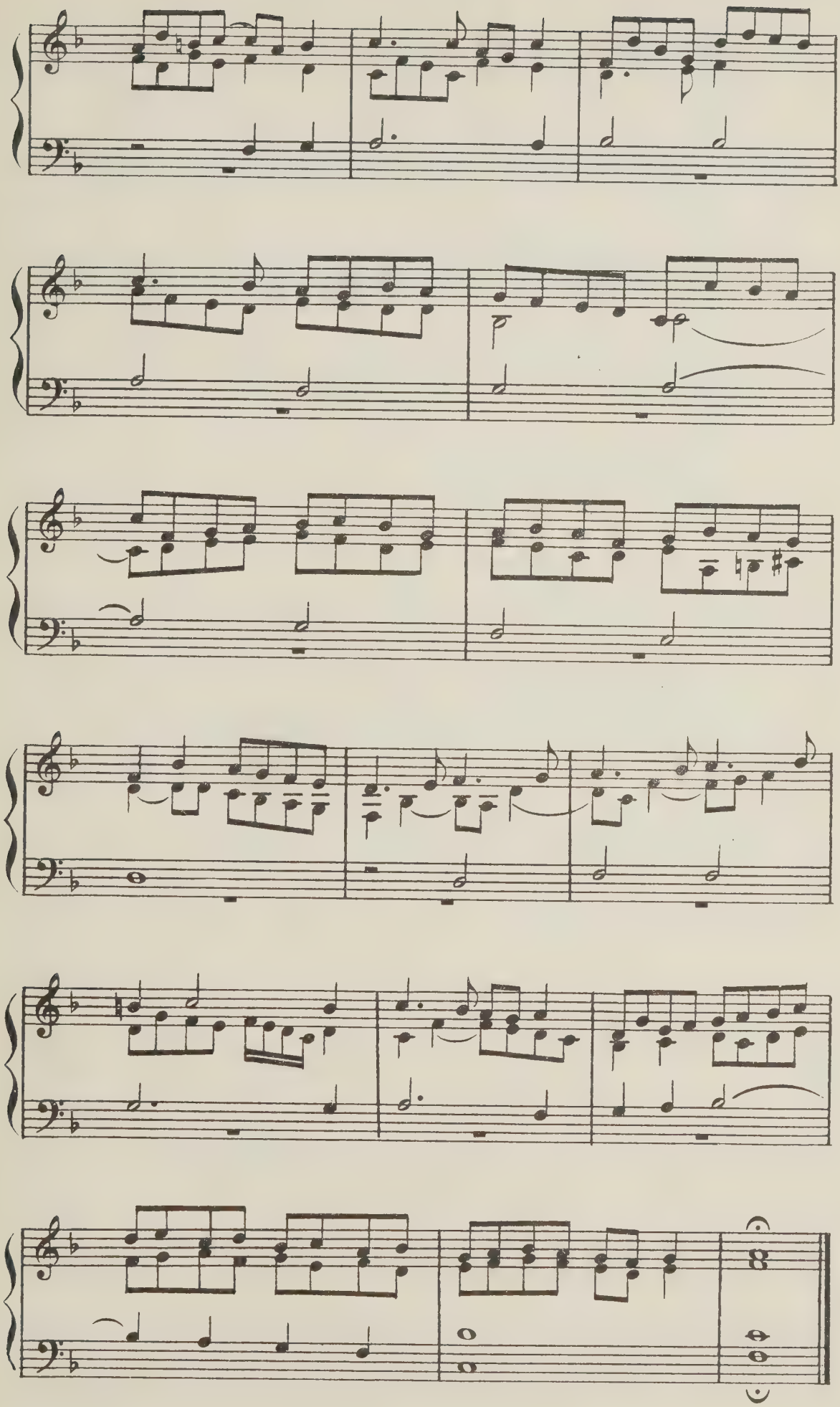
Felix Antonio de Cabezón
(1510 – 1566)







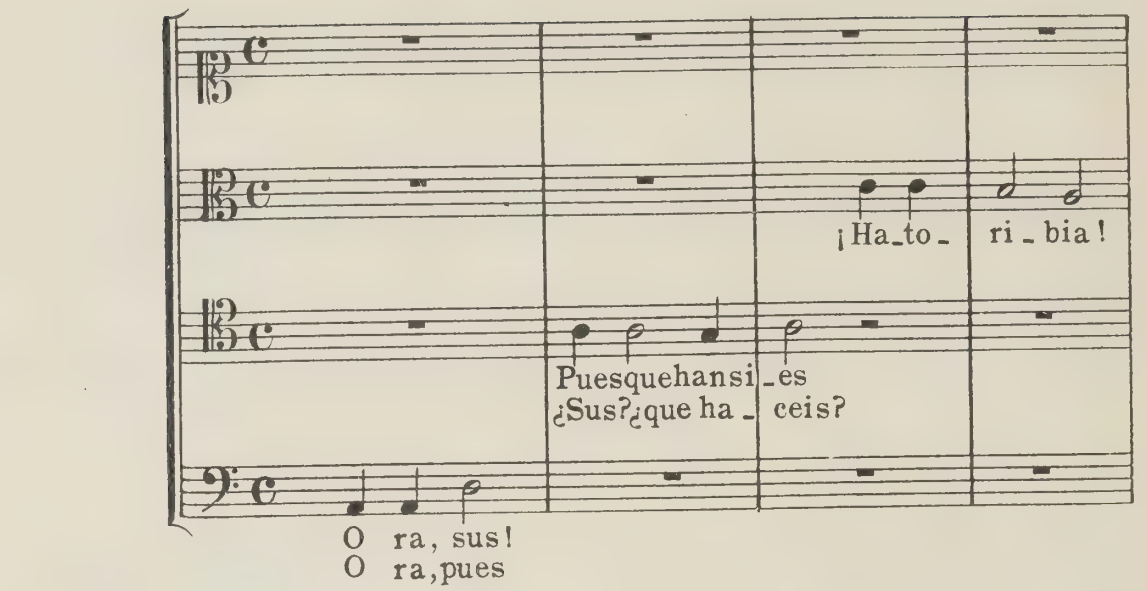


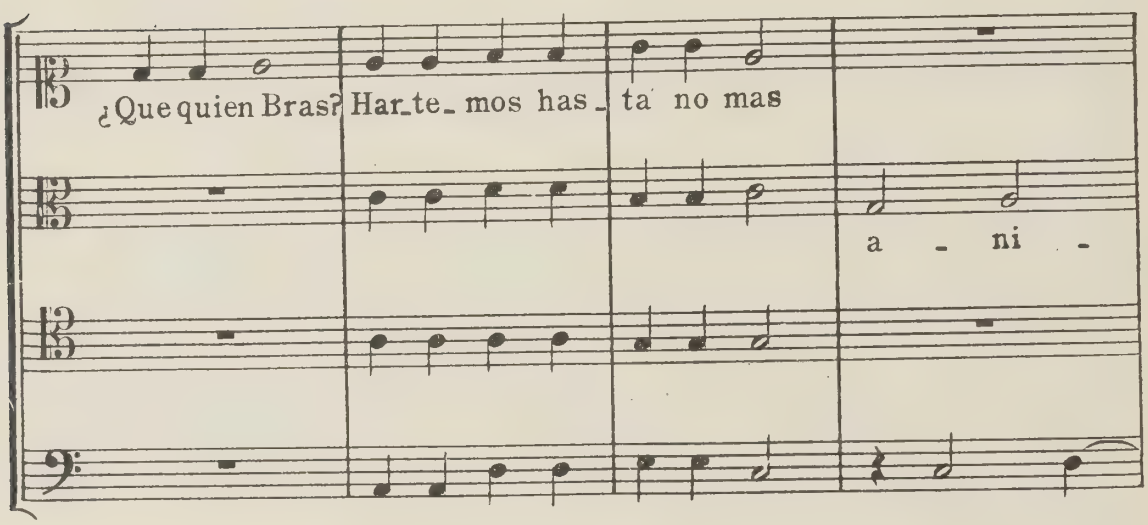


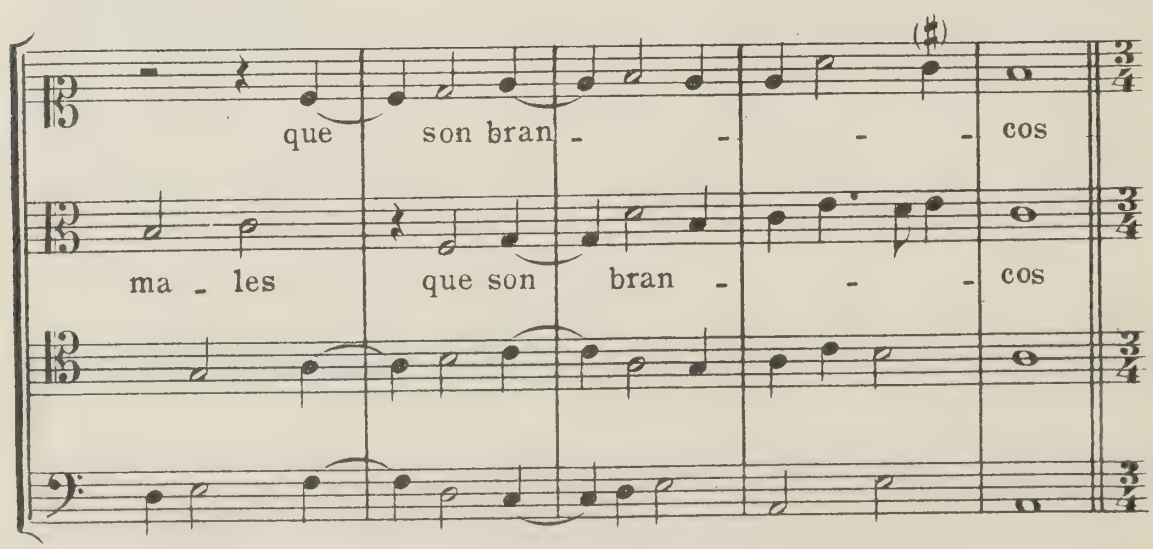
36)

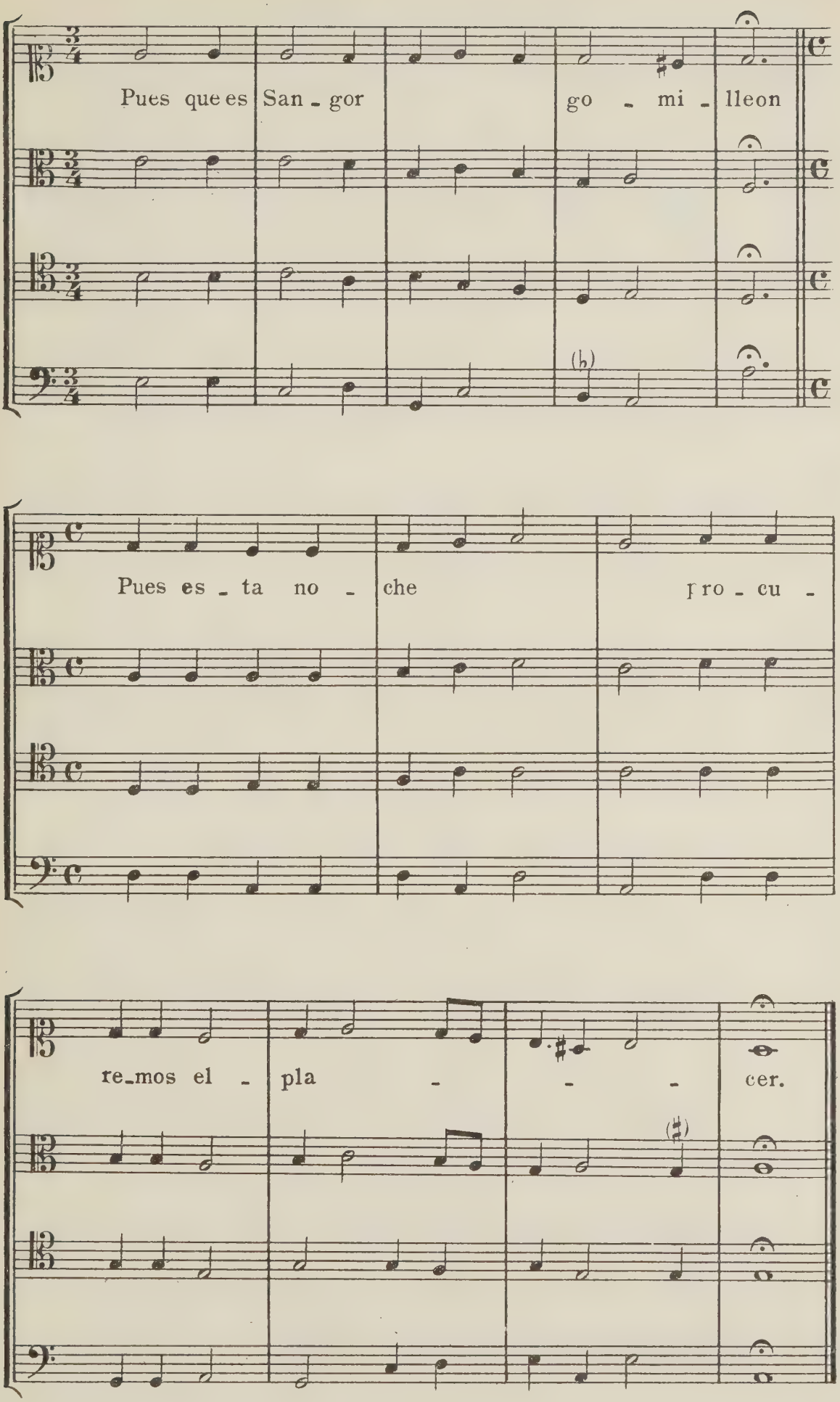
¡Ora, sus!

Escobar
Siglo XVI





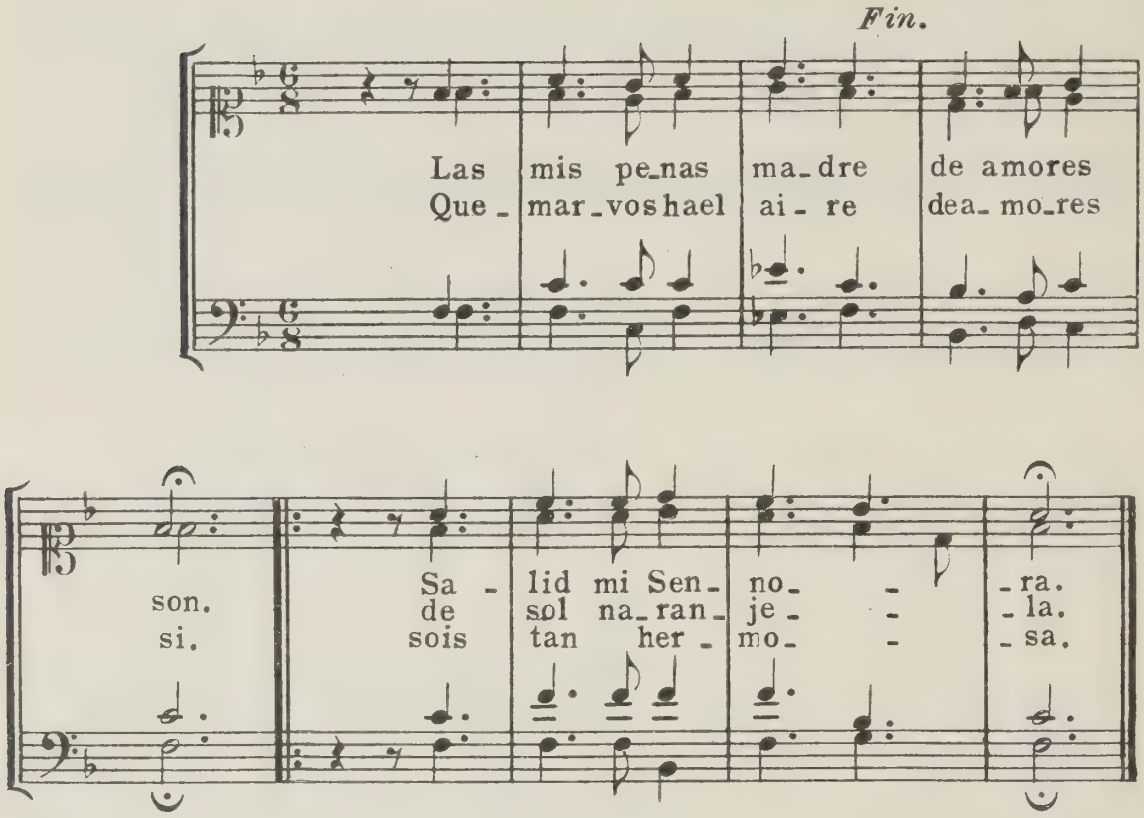



Pues que es San - gor go - mi - lleon
Pues es - ta no - che pro - cu -
re_mos el - pla - - - cer.

37)

Las mis penas, madre...

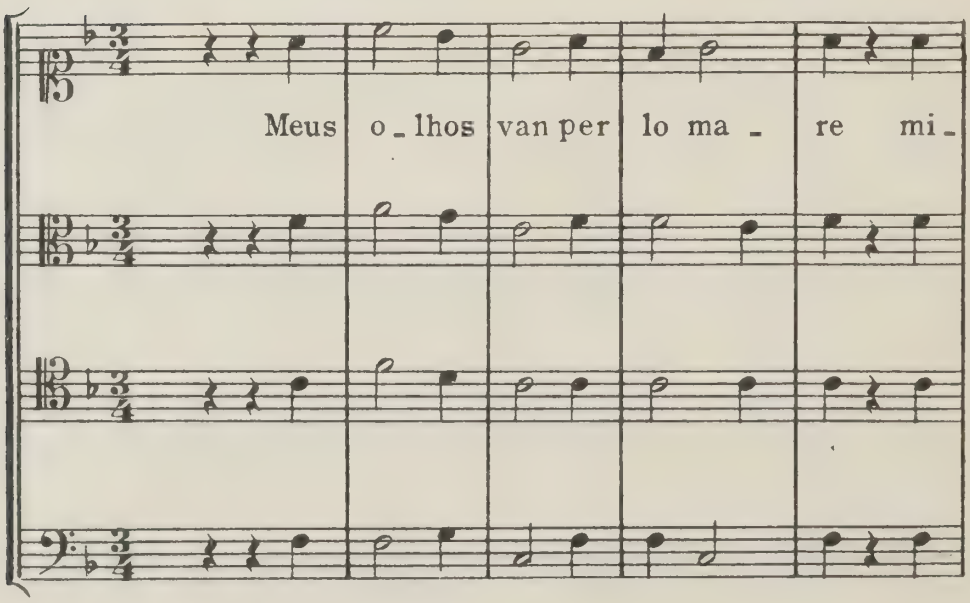
Escobar
Siglo XVI

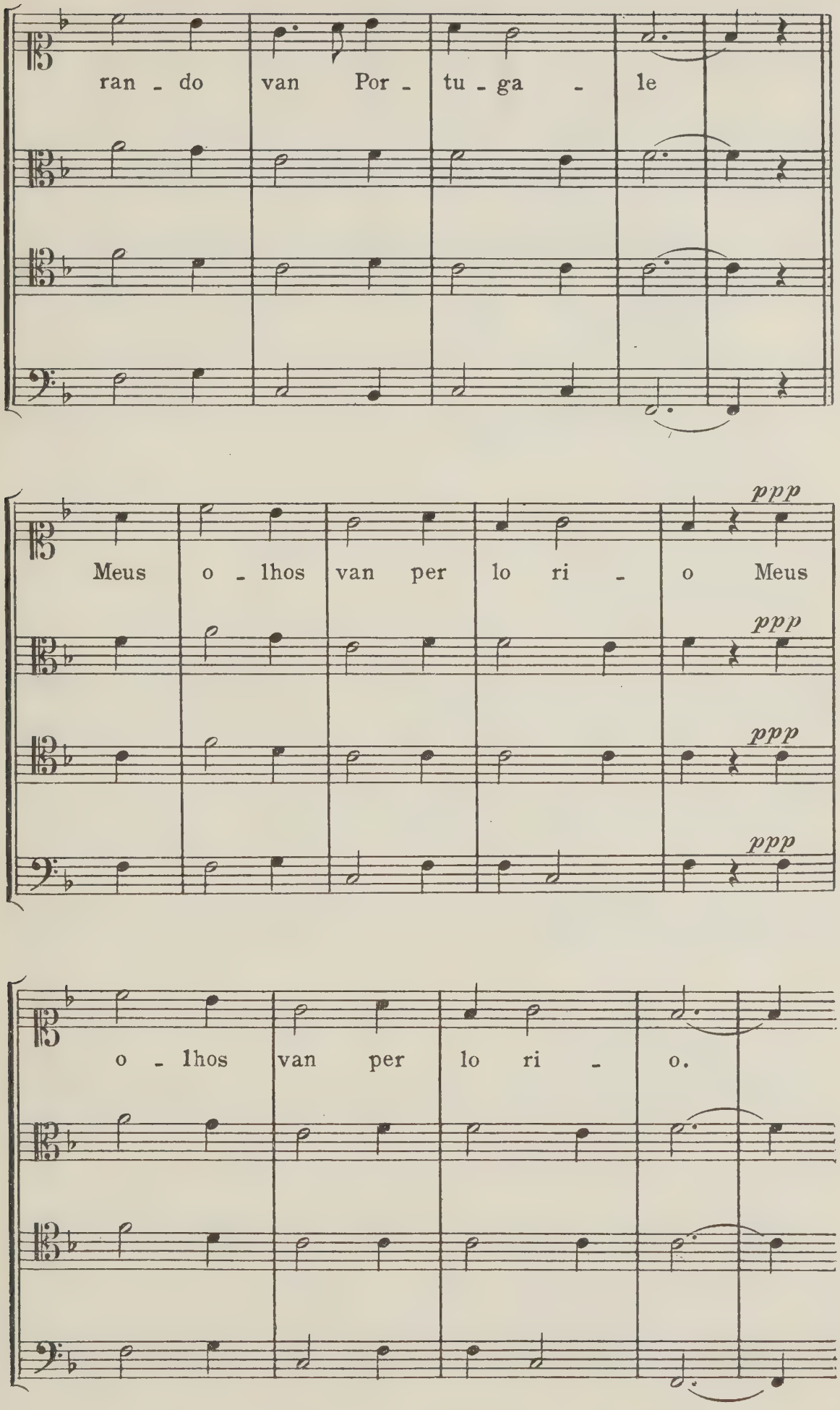


38)

Meus olhos van per lo mar...

Anonimo
Siglo XVI



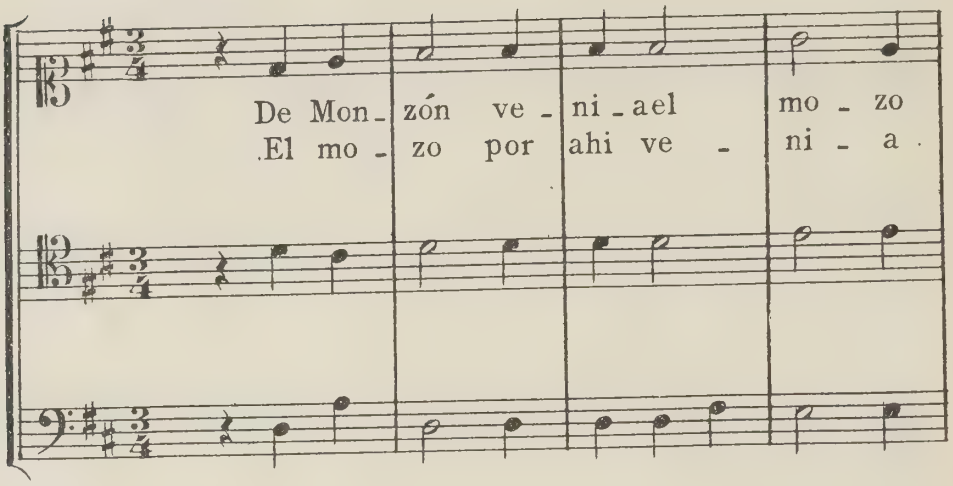

ran - do van Por - tu - ga - le
ppp
Meus o - lhos van per lo ri - o Meus
ppp
ppp
ppp
o - lhos van per lo ri - o.

39)

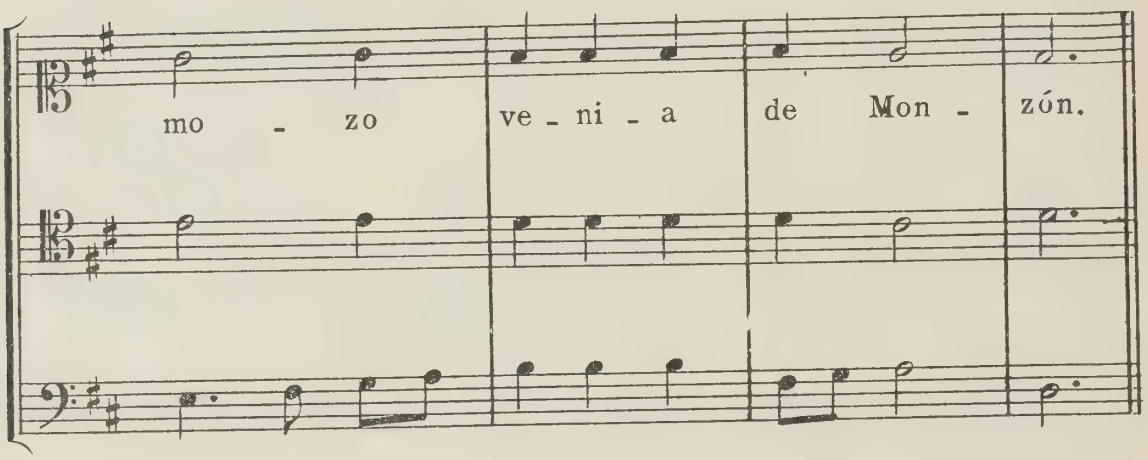
De Monzón venía el mozo...

Anónimo
Siglo XVI

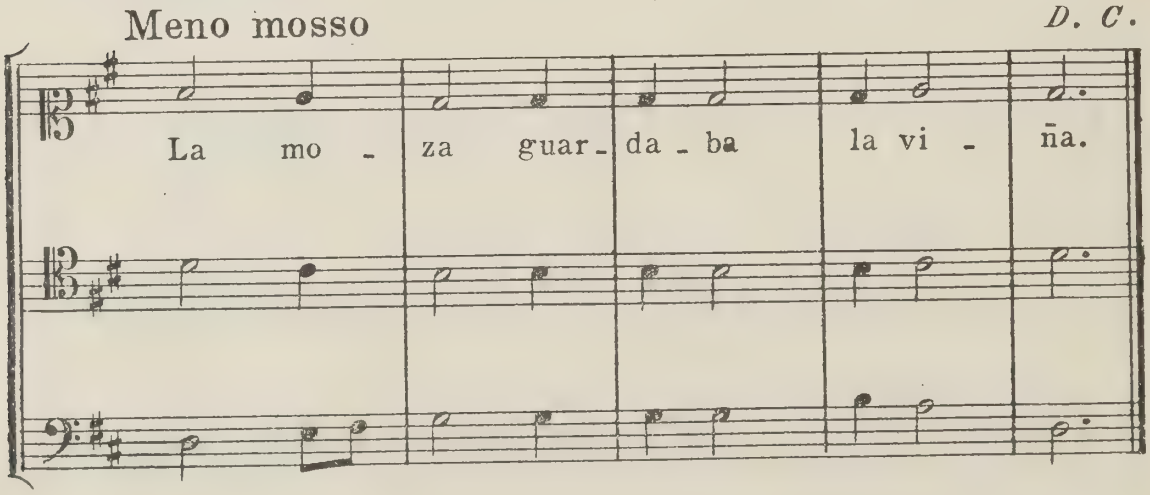
Vivace



Fin.



Meno mosso *D. C.*

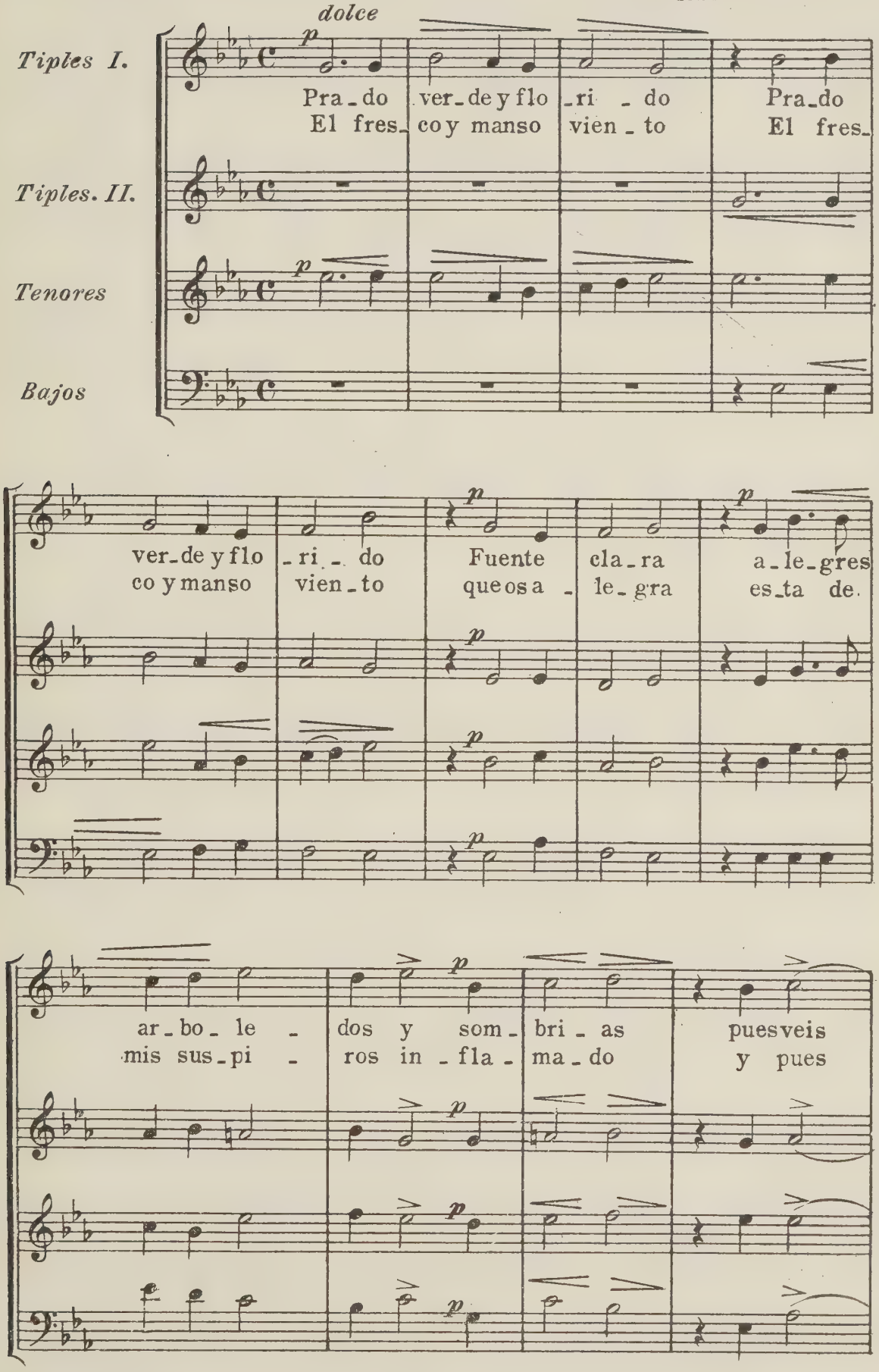


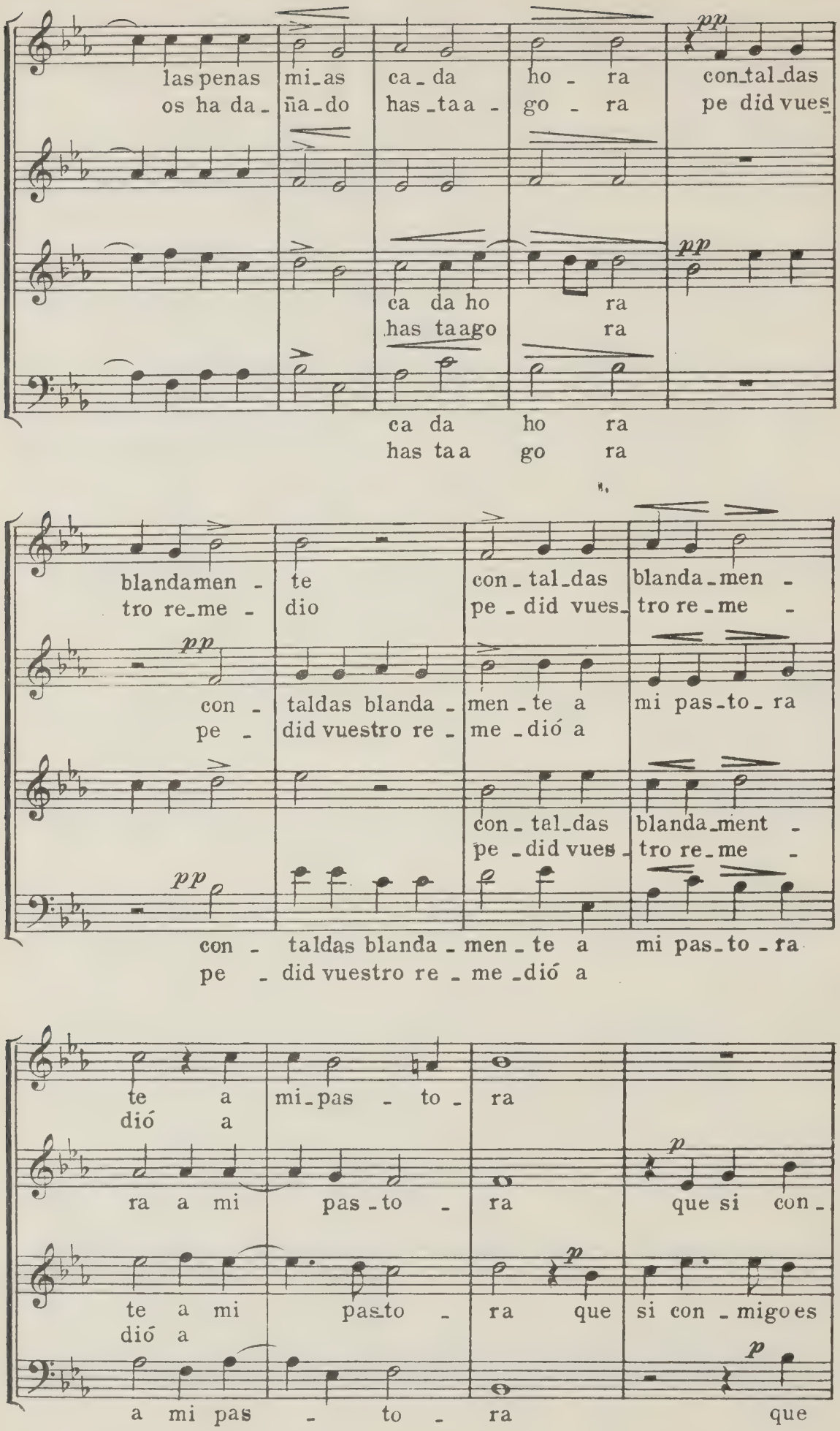
Canciones y Villanesa españolas

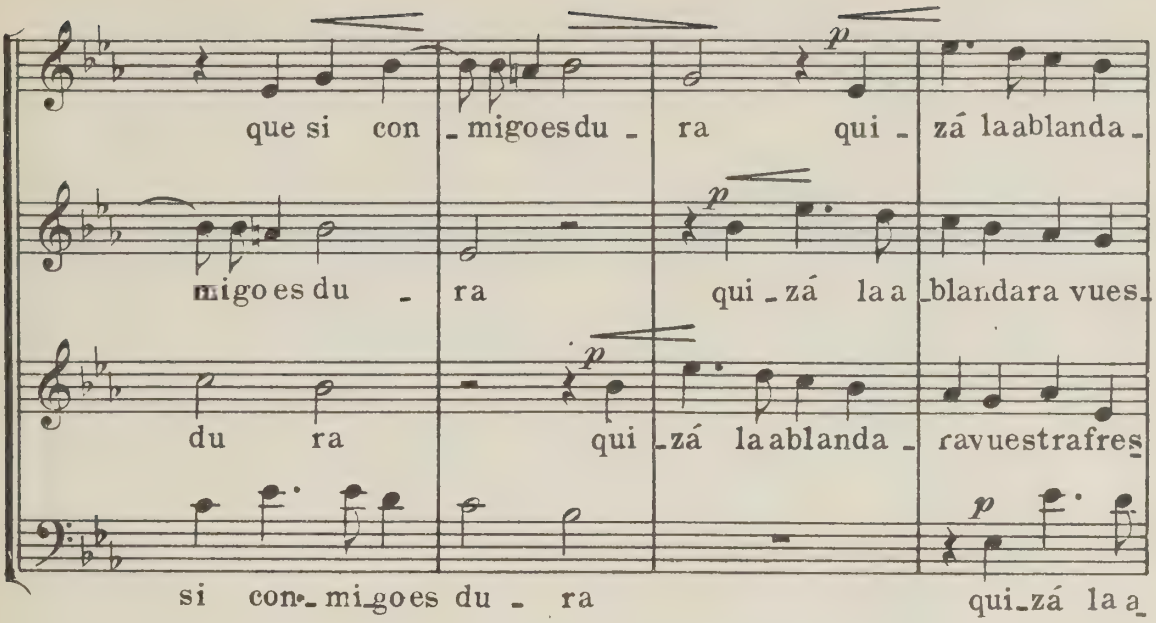
Moderato

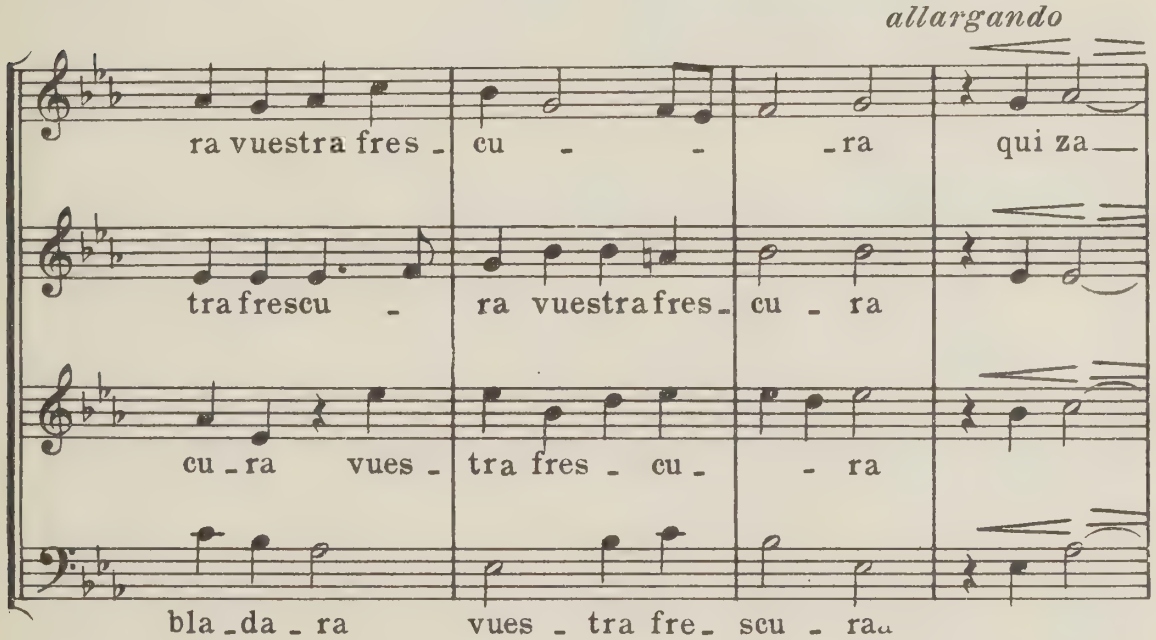
dolce

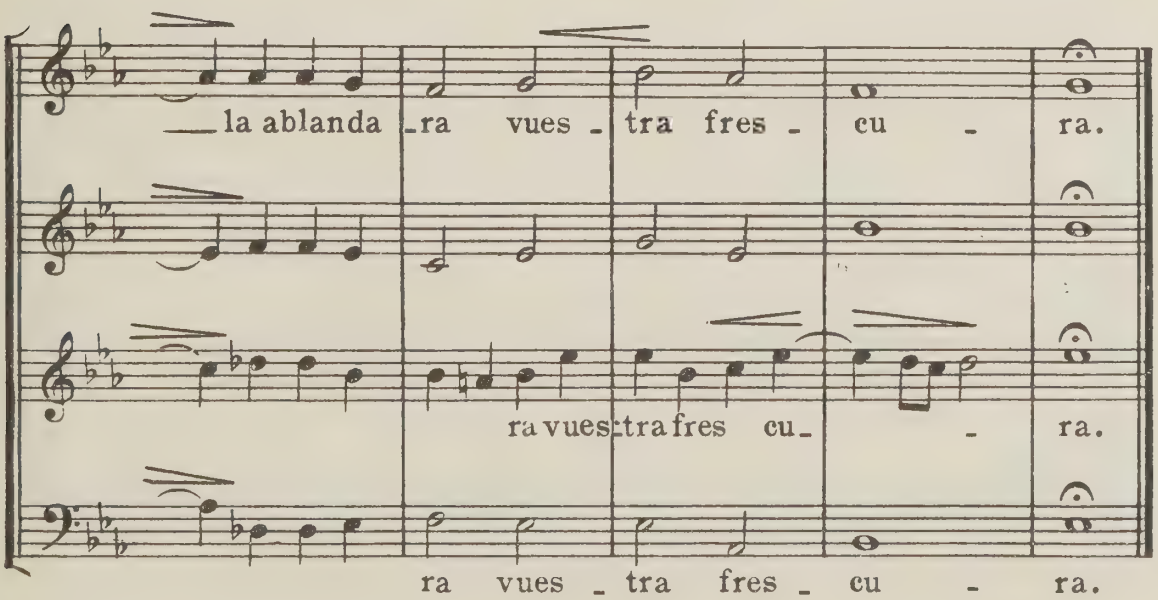
Francisco Guerrero
1527—1599




las penas mi_as ca_da ho_ra con_tal_das
os ha da_ ña_do has_ta a_ go_ra pe did vues_
ca da ho ra
has ta ago ra
ca da ho ra
has ta a go ra
blandamen_ te con_tal_das blanda_men_
tro re_me_ dio pe_did vues_ tro re_me_
con_ taldas blanda_ men_te a mi pas_to_ra
pe_ did vuestro re_ me_dió a
con_tal_das blanda_ment_
pe_did vues_ tro re_me_
con_ taldas blanda_men_te a mi pas_to_ra
pe_ did vuestro re_me_dió a
te a mi_pas_to_ra
dió a
ra a mi pas_to_ra que si con_
te a mi pas_to_ra que si con_migo es
dió a
a mi pas_to_ra que

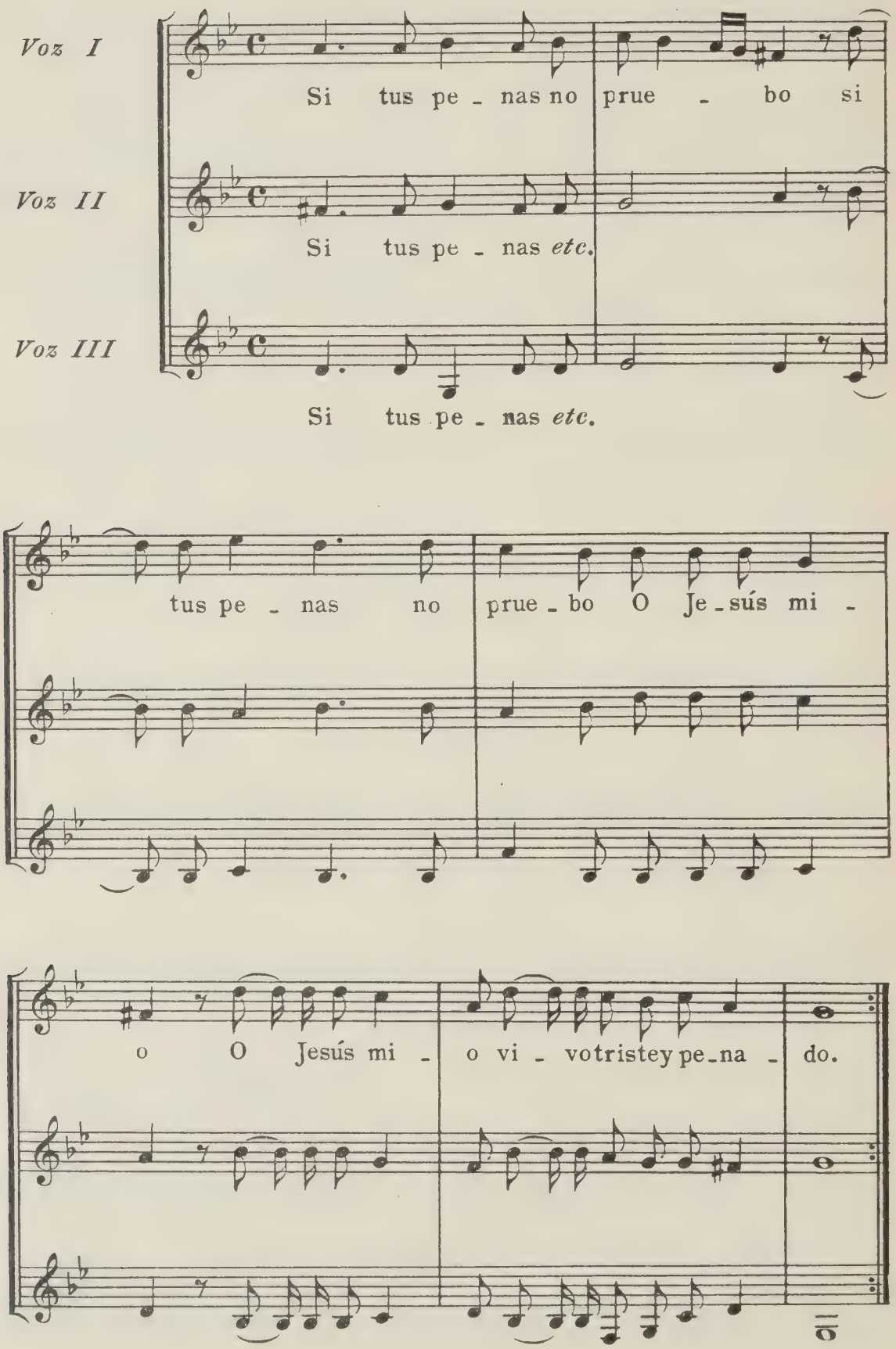

que si con - migo es du - ra qui - zá la ablanda -
migo es du - ra qui - zá la a - blanda ra vues -
du ra qui - zá la ablanda - ra vuestra fres -
si con - mi - go es du - ra qui - zá la a -

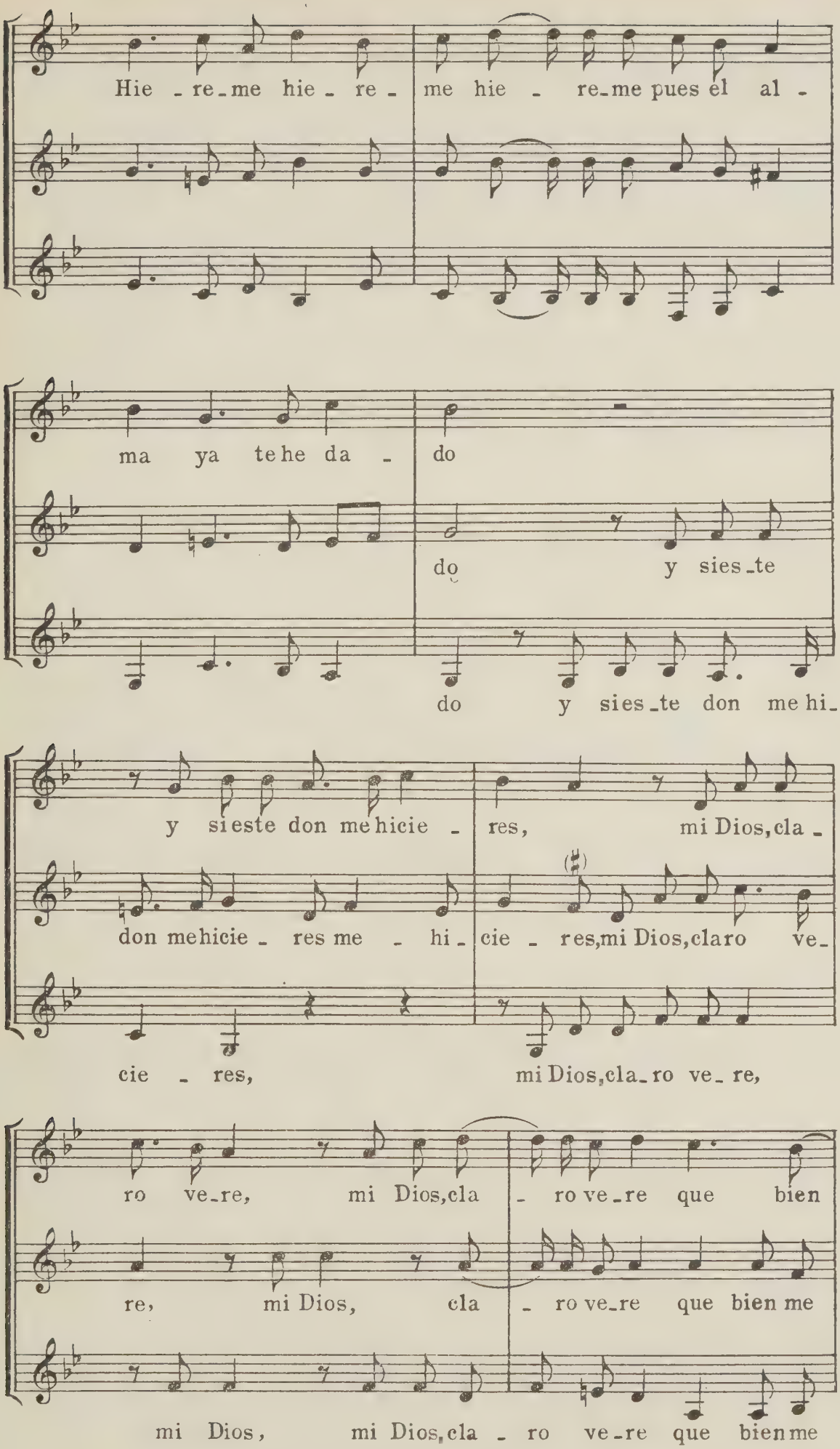

allargando
ra vuestra fres - cu - - ra qui za
tra fres cu - ra vuestra fres - cu - ra
cu - ra vues - tra fres - cu - - ra
bla - da - ra vues - tra fre - scu - ra

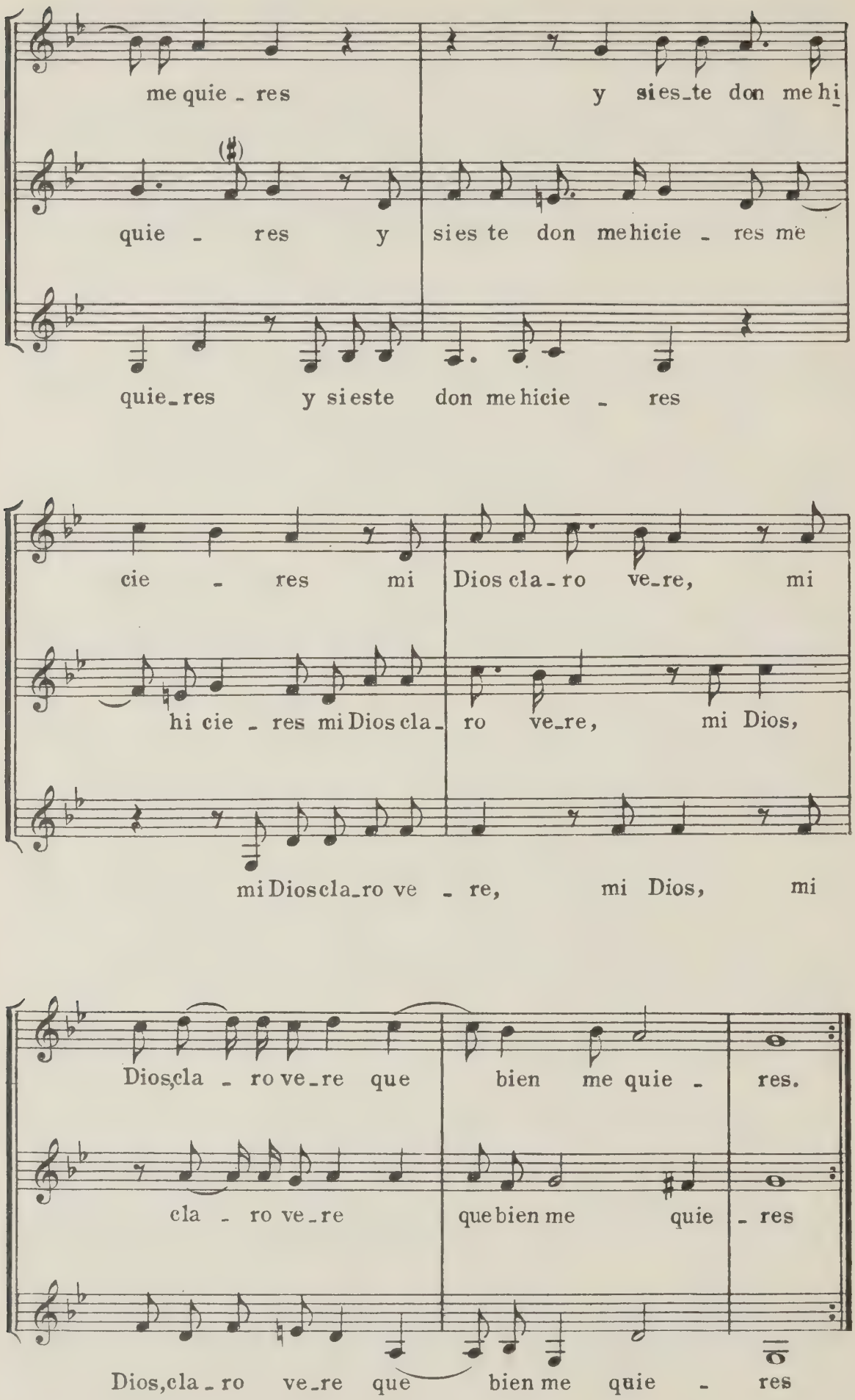

la ablanda - ra vues - tra fres - cu - ra.
ra vues - tra fres cu - - ra.
ra vues - tra fres - cu - ra.

41)
Dos Canciones y Villanescas espirituales

Francisco Guerrero
1527—1599



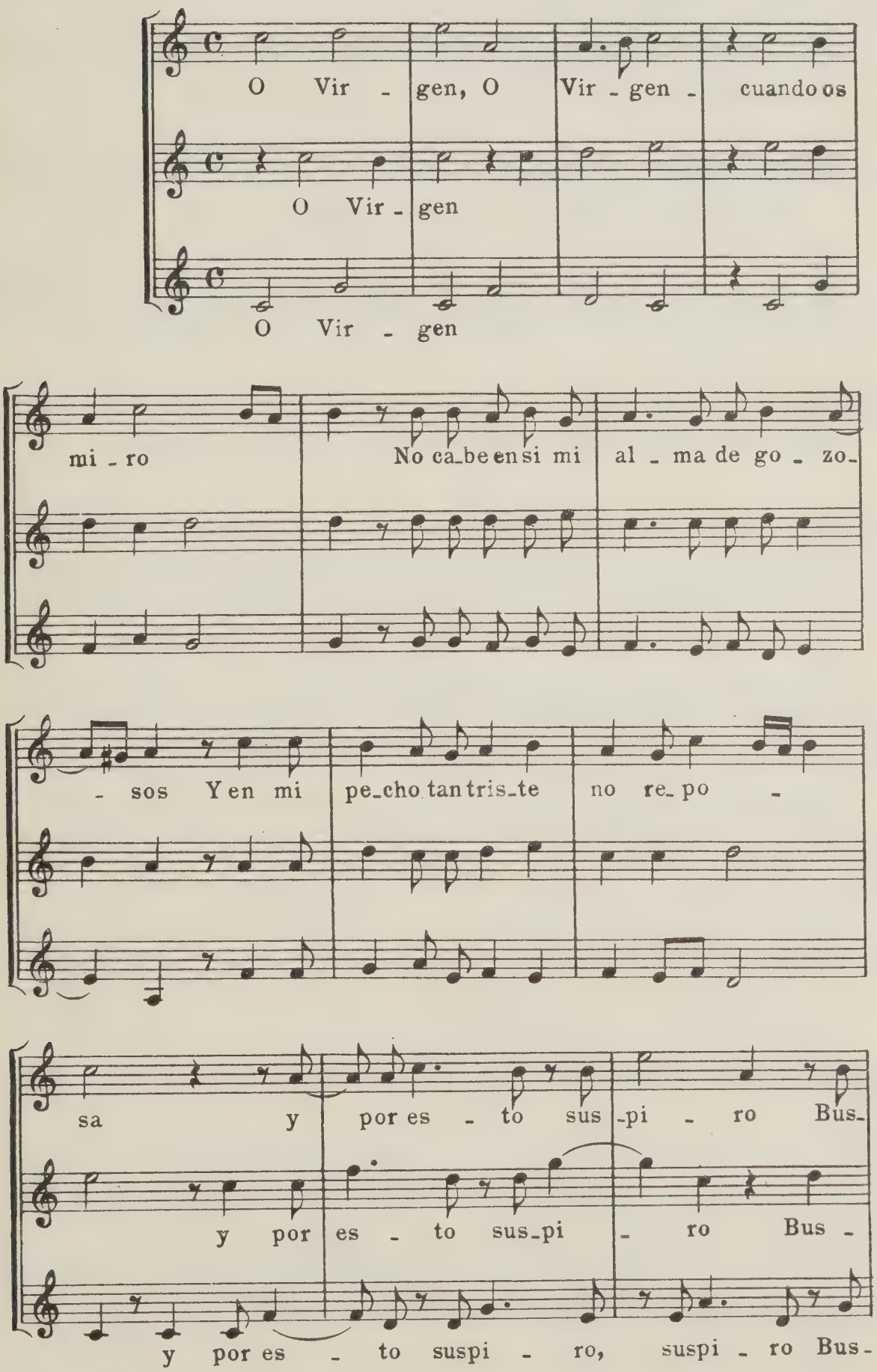

Hie - re-me hie - re - me hie - re-me pues el al -
ma ya te he da - do
do y sies-te
do y sies-te don me hi-
y si este don me hicie - res, mi Dios, cla -
don me hicie - res me - hi - cie - res, mi Dios, claro ve-
cie - res, mi Dios, cla-ro ve- re,
ro ve-re, mi Dios, cla - ro ve-re que bien
re, mi Dios, cla - ro ve-re que bien me
mi Dios, mi Dios, cla - ro ve-re que bien me

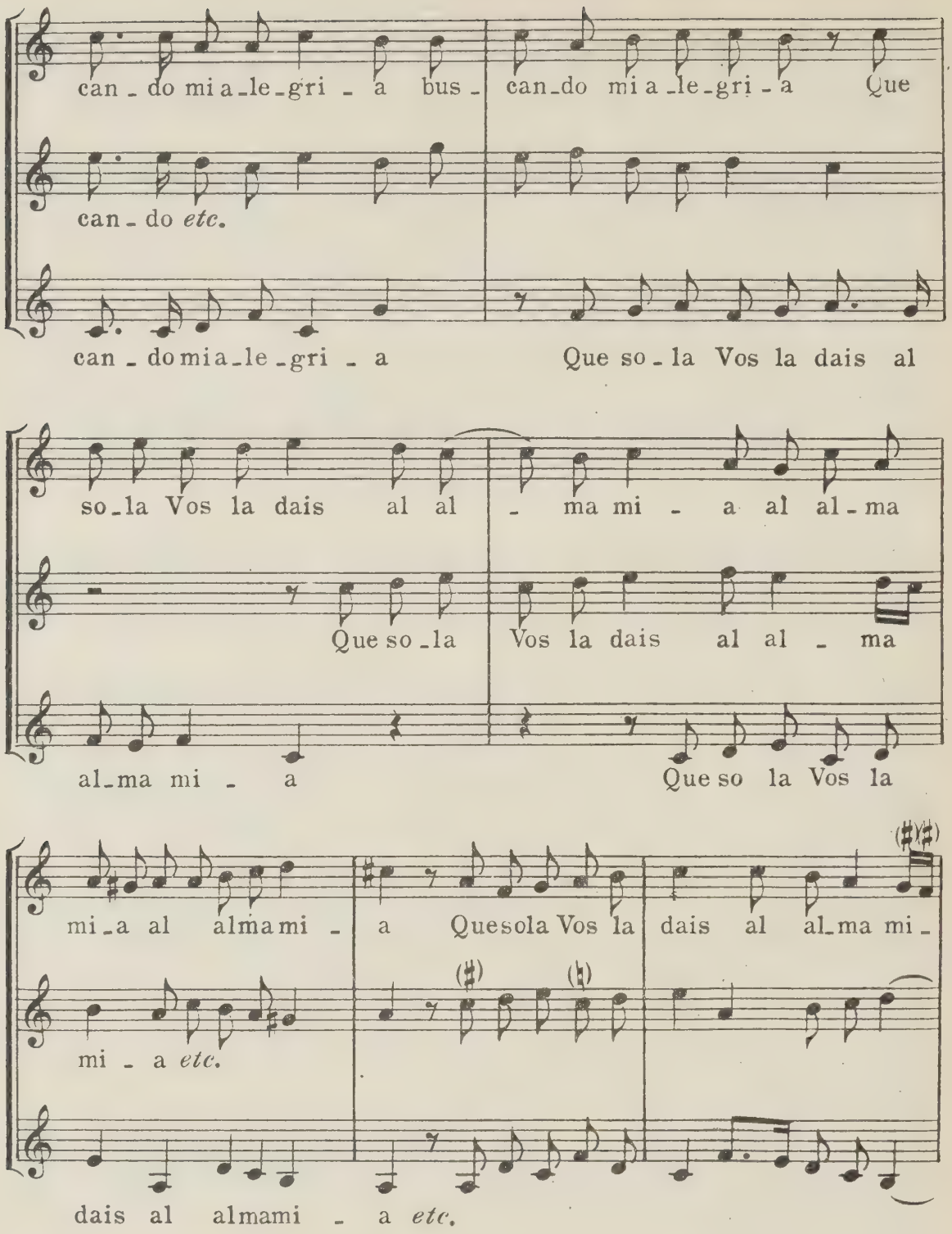

me quie - res y sies_te don me hi
quie - res y sies te don me hicie - res me
quie_res y si este don me hicie - res
cie - res mi Dios cla_ro ve_re, mi
hi cie - res mi Dios cla_ro ve_re, mi Dios,
mi Dios cla_ro ve - re, mi Dios, mi
Dios, cla - ro ve_re que bien me quie - res.
cla - ro ve_re que bien me quie - res
Dios, cla_ro ve_re que bien me quie - res

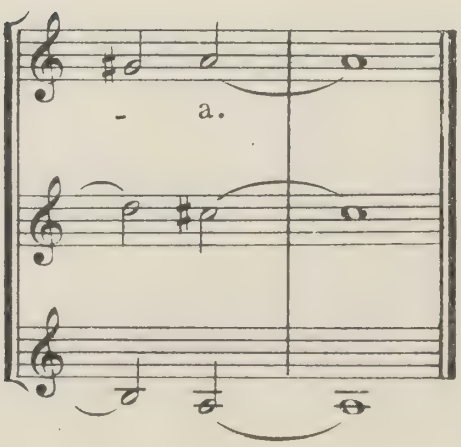
Dos Canciones y Villanescas espirituales

B) O Virgen, o Virgen

Francisco Guerrero
1527—1599





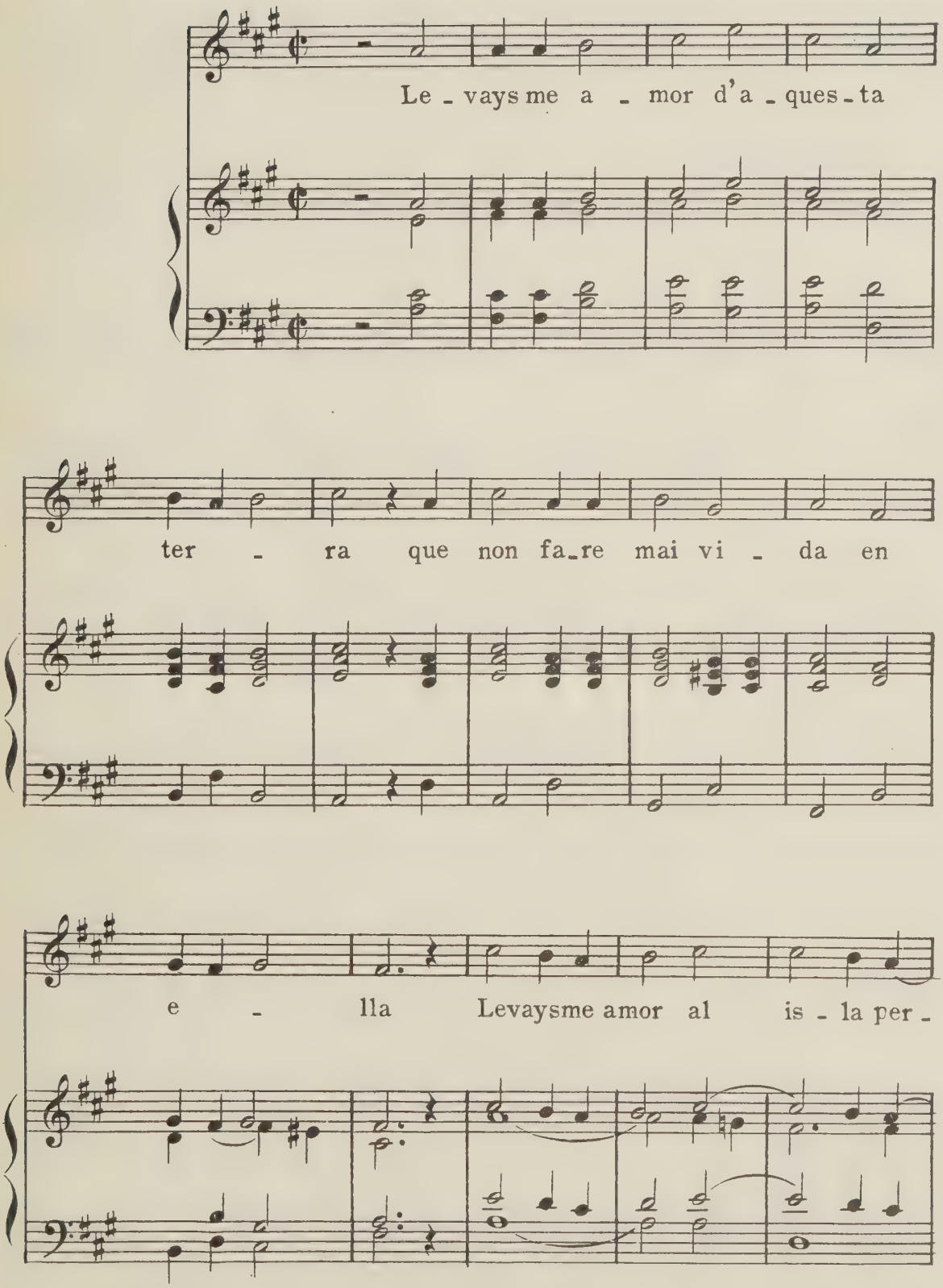


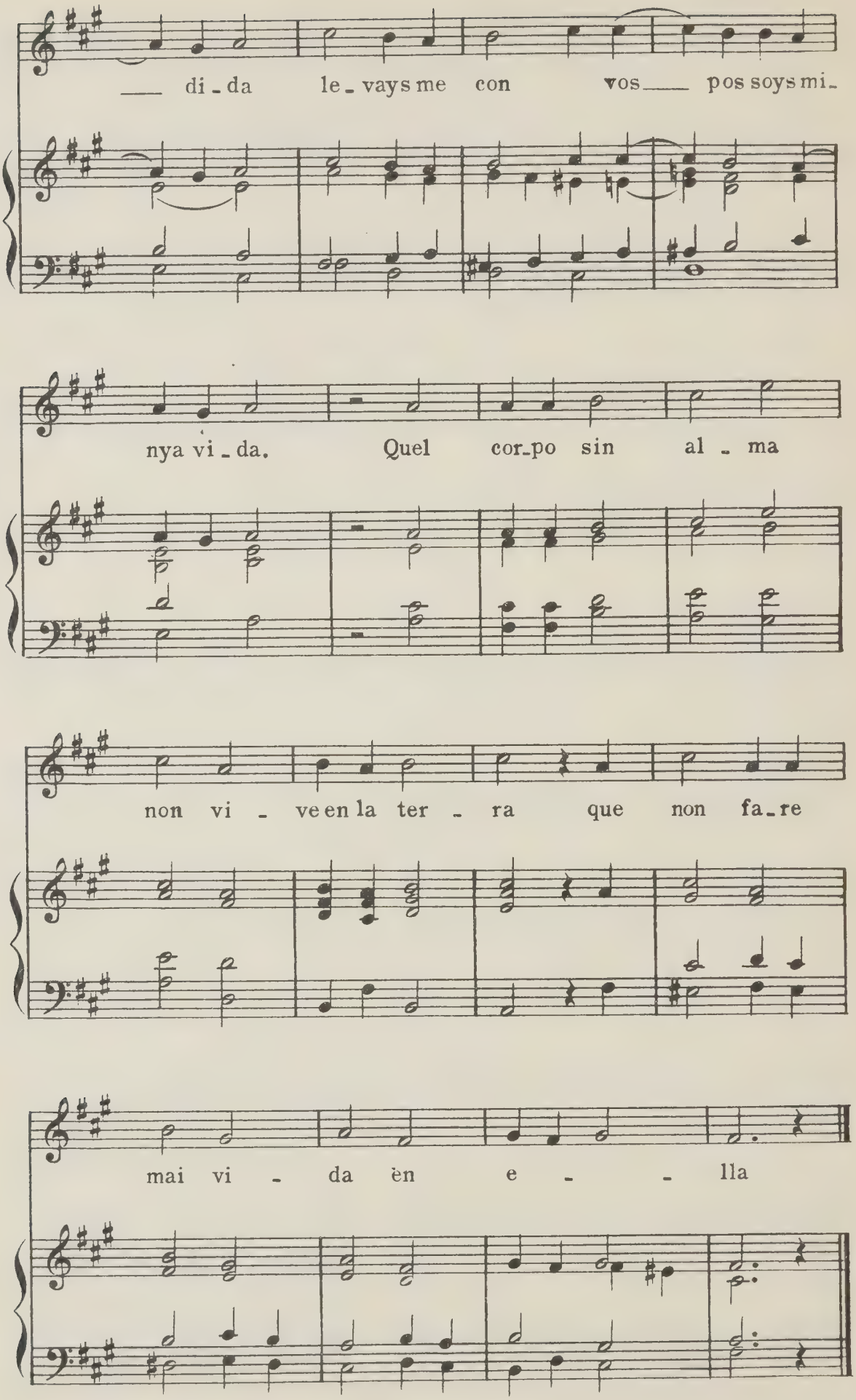
O Virgen vuestros ojos
Estrellas son que alegran mi tristeza
Y en mi pecho no cabe tal riqueza
Y por esto suspiro
Buscando mi alegria,
Que solo, Vos la dais al alma mia

42)

Levaysme amor d' aquesta terra

Del libro de Vihuela de mano
intitulado El Maestro, 1535
de Luis Milan

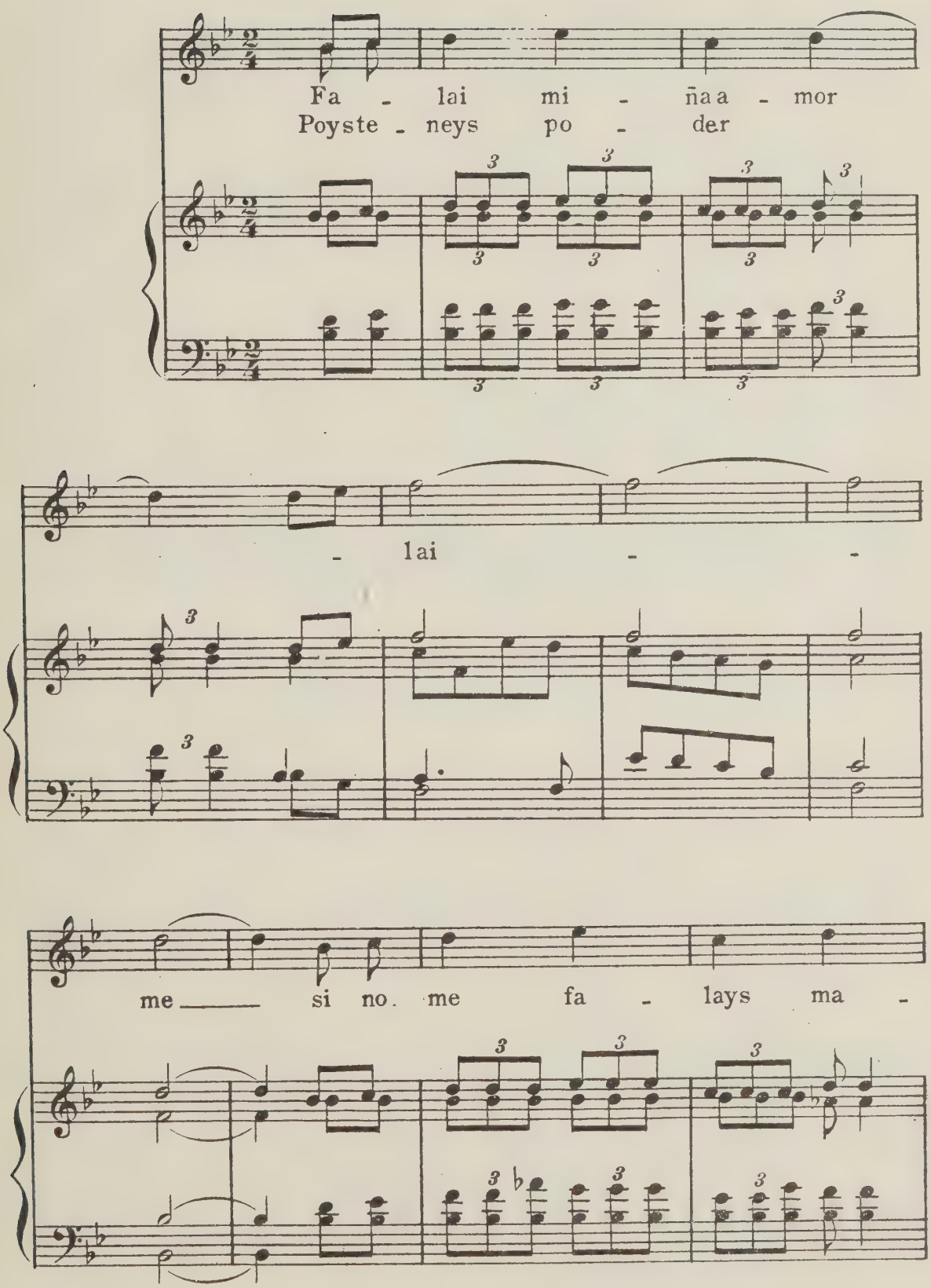


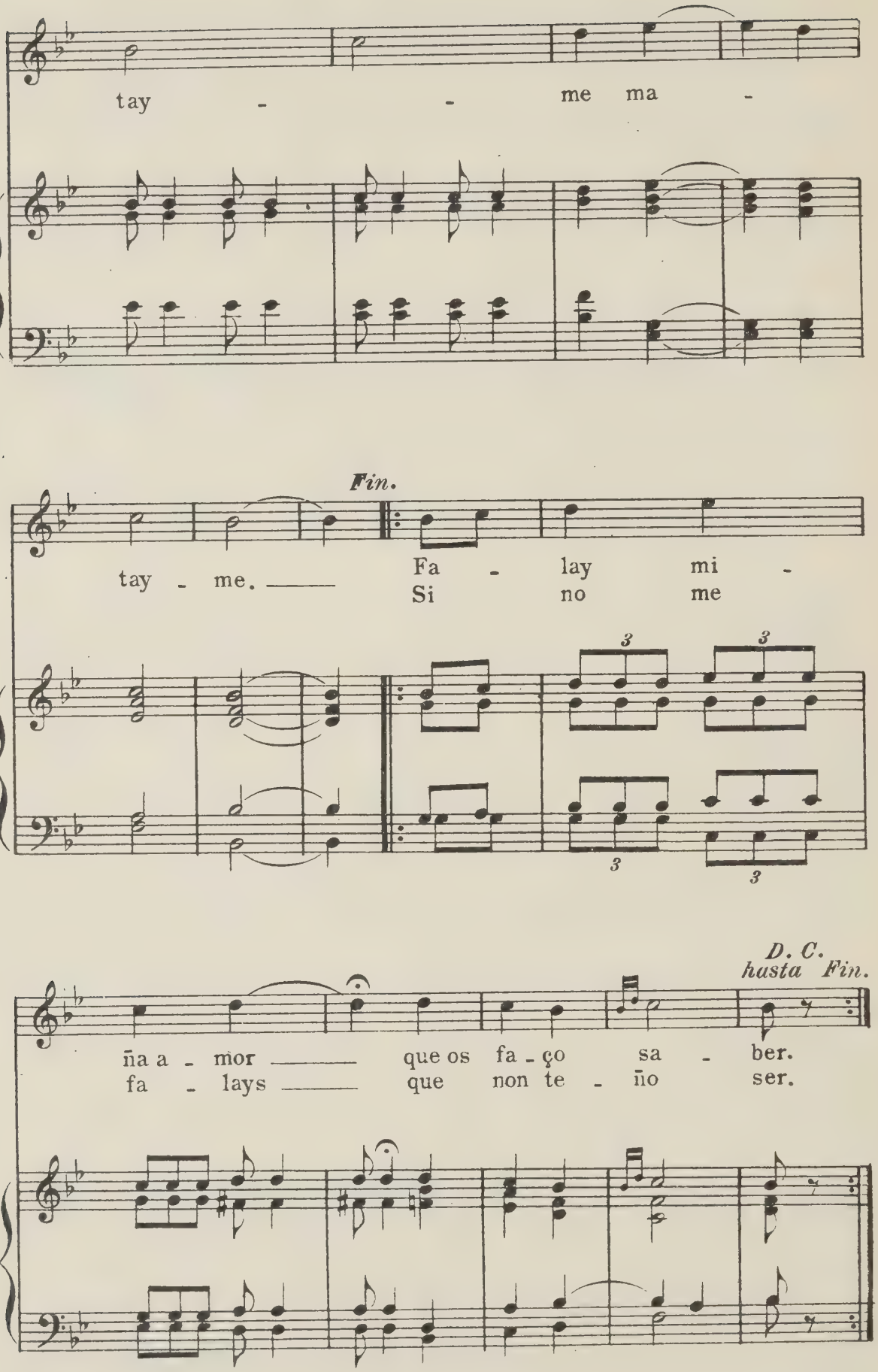

di-da le-vays me con vos pos soys mi-
nya vi-da. Quel cor-po sin al-ma
non vi-ve en la ter-ra que non fa-re
mai vi-da èn e-lla

43)

Falai miña amor...

Del libro de Vihuela de mano
de Luis Milan 1535

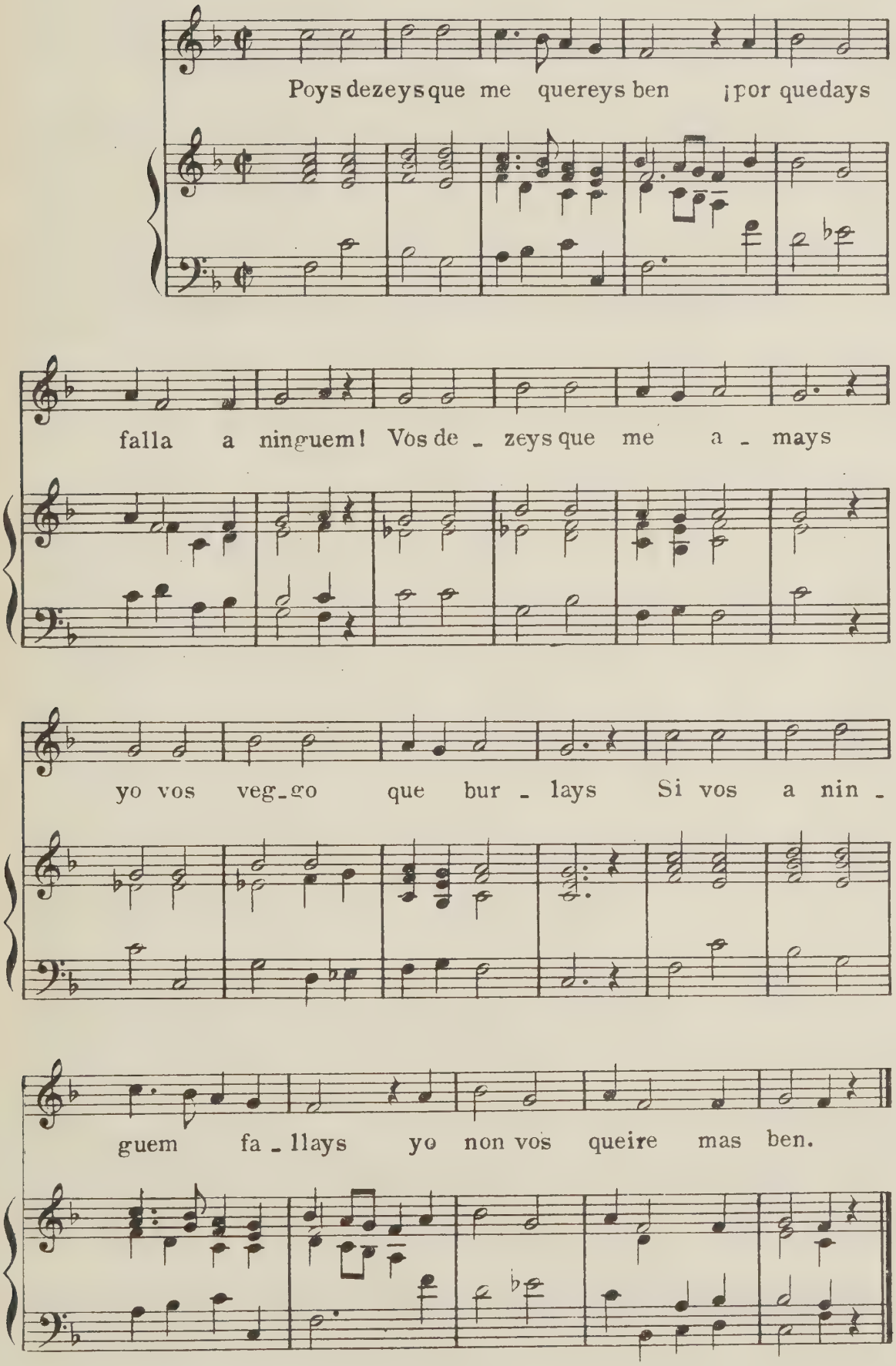



tay - - me ma -
Fin.
tay - me. ——
Fa - lay mi -
Si no me
3
3
3
3
D. C.
hasta Fin.
ña a - mor —— que os fa - ço sa - ber.
fa - lays —— que non te - ño ser.

44)

Poys dezeys que me quereys ben

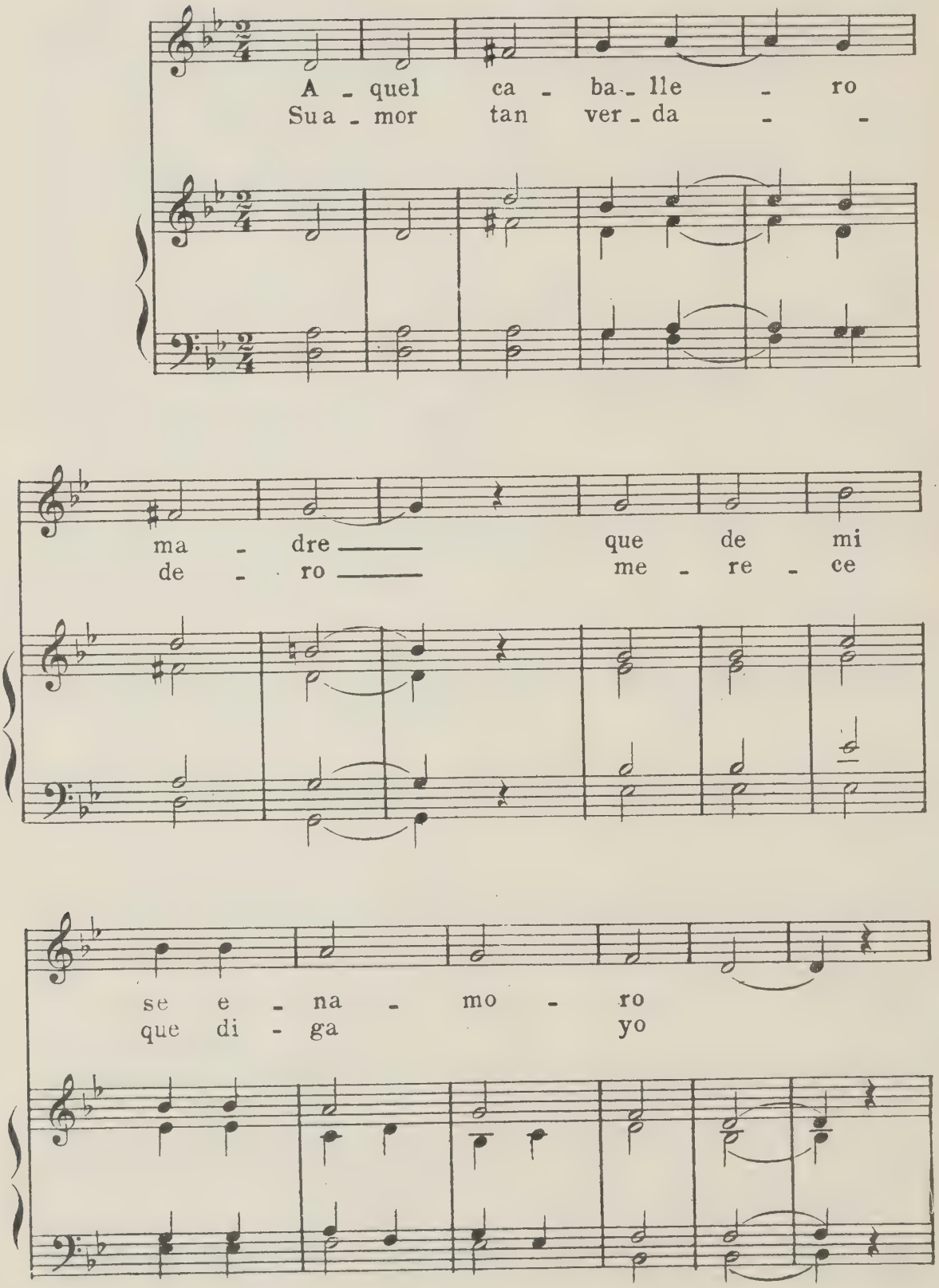
Del Libro de Vihuela de mano de Luis Milán, 1535

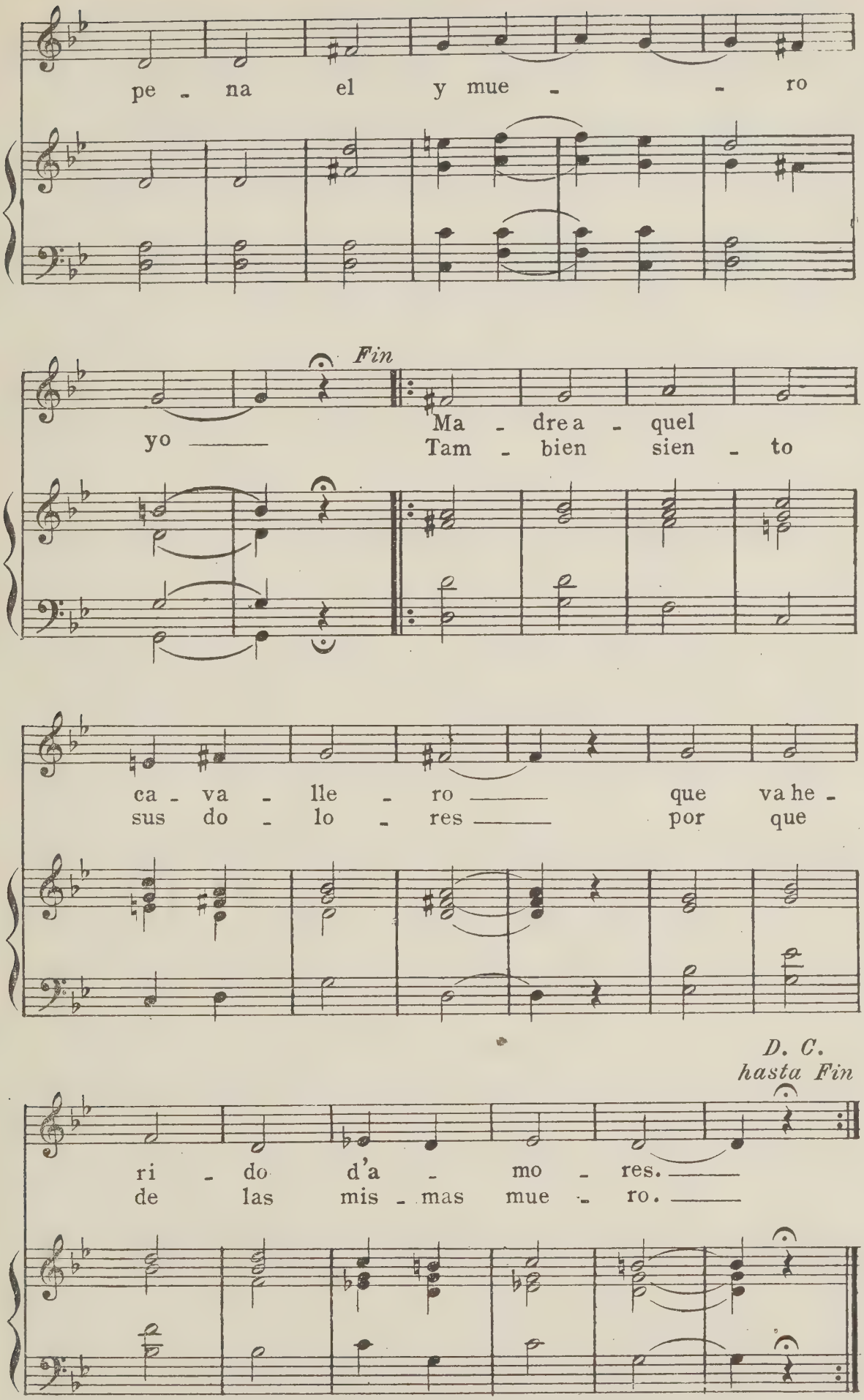


45)

Aquel caballero, madre

Del libro de Vihuela de mano de Luis Milán, 1535

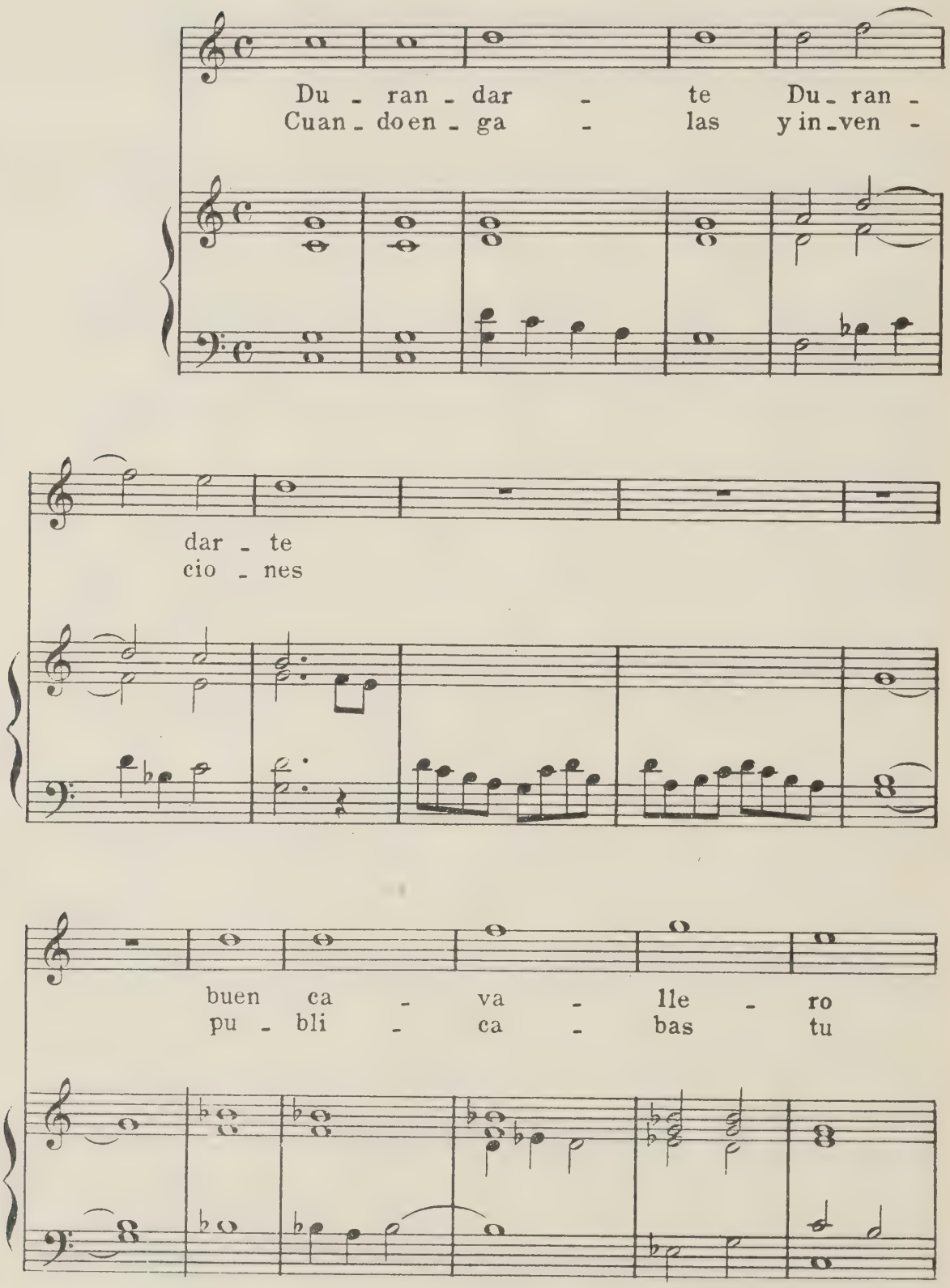


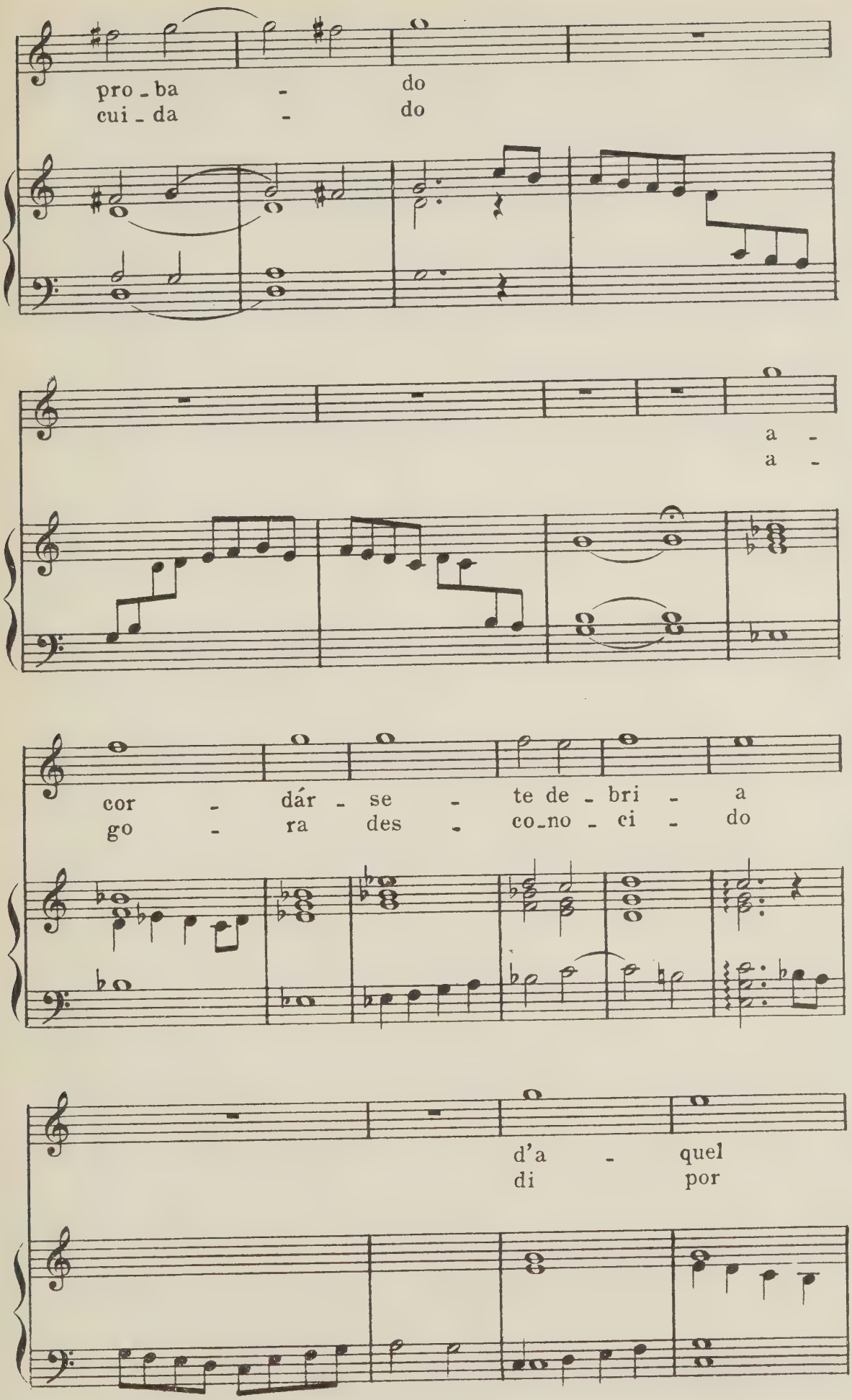

pe - na el y mue - - ro
Fin
yo ——
Ma - drea - quel
Tam - bien sien - to
ca - va - lle - ro —— que va he -
sus do - lo - res —— por que
D. C.
hasta Fin
ri - do d'a - mo - res. ——
de las mis - mas mue - ro. ——

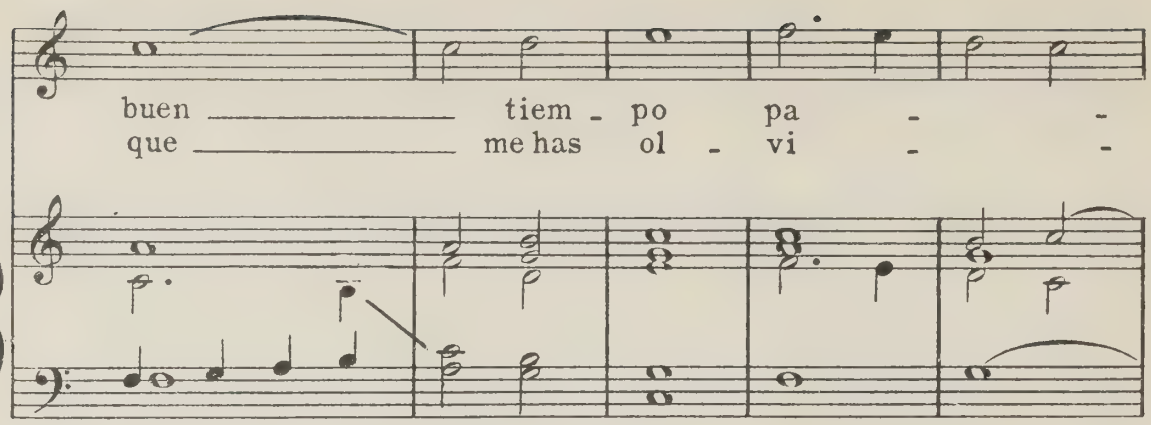
46)

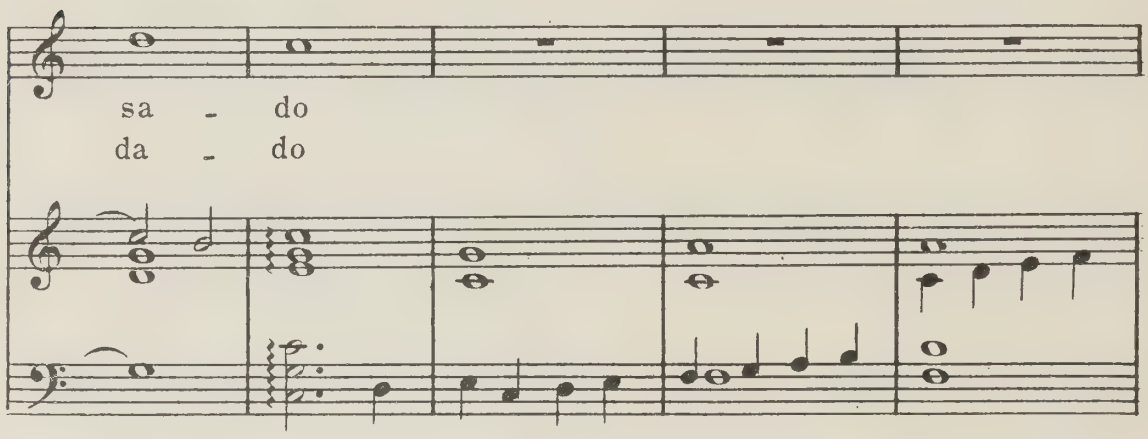
Durandarte, Durandarte

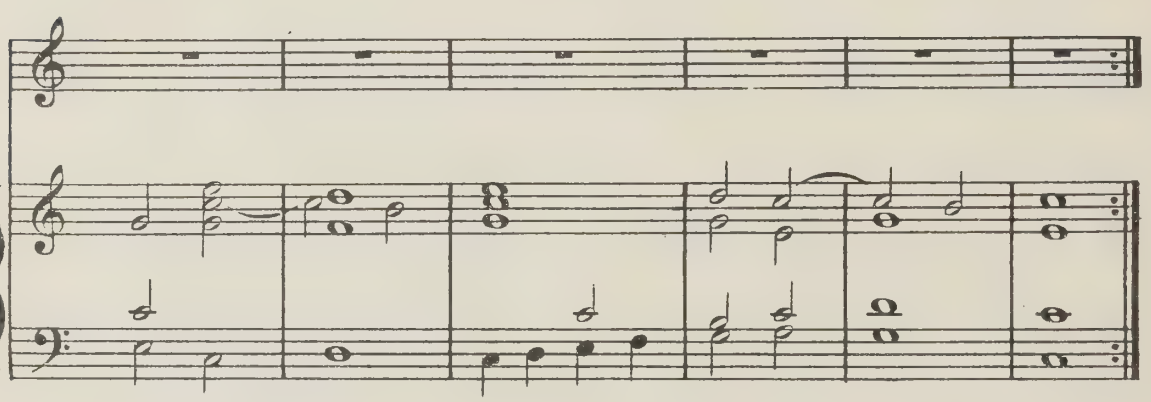
Del libro de Vihuela de mano
de Luis Milán, 1535



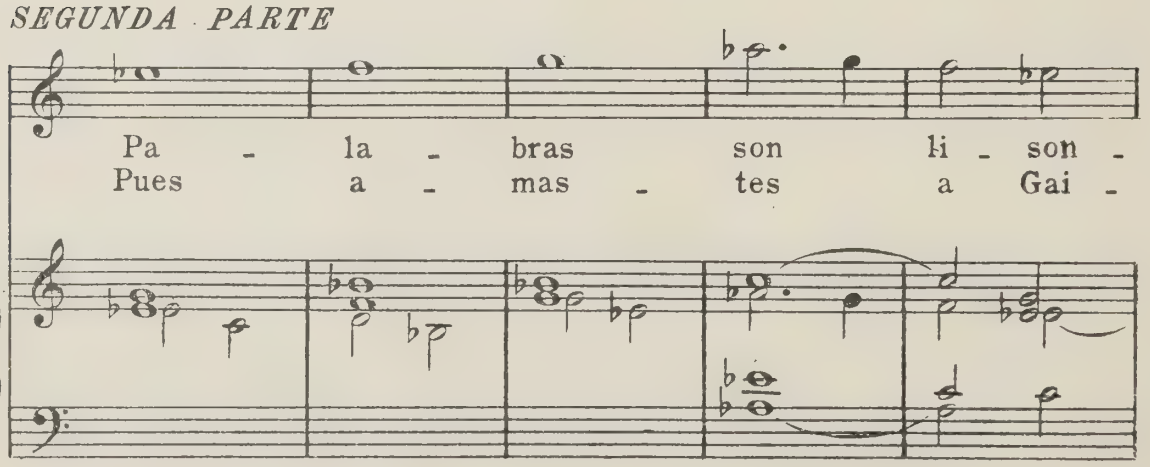

pro - ba - do
cui - da - do
a -
a -
cor - dár - se - te de - bri - a
go - ra des - co - no - ci - do
d'a - quel
di por

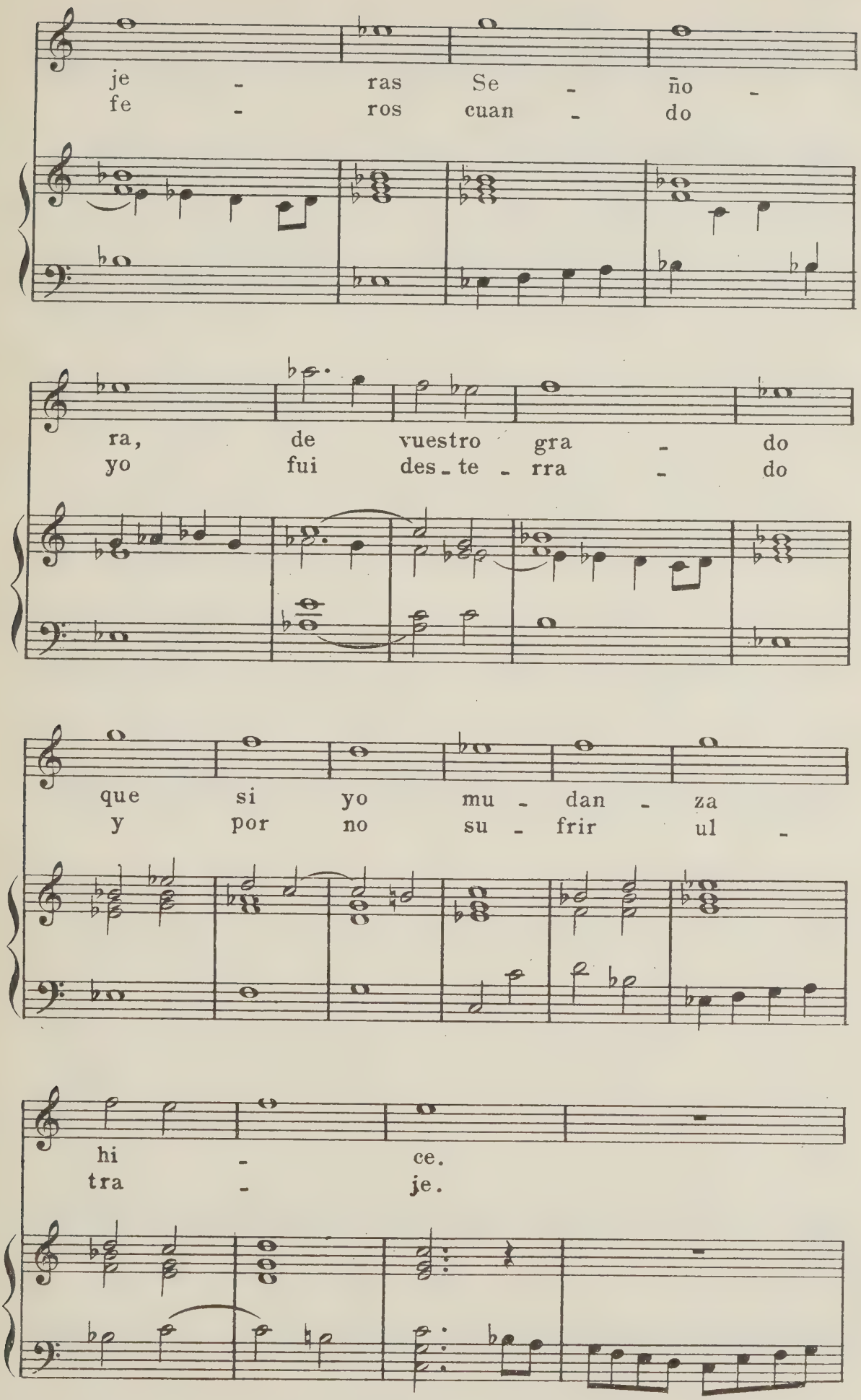


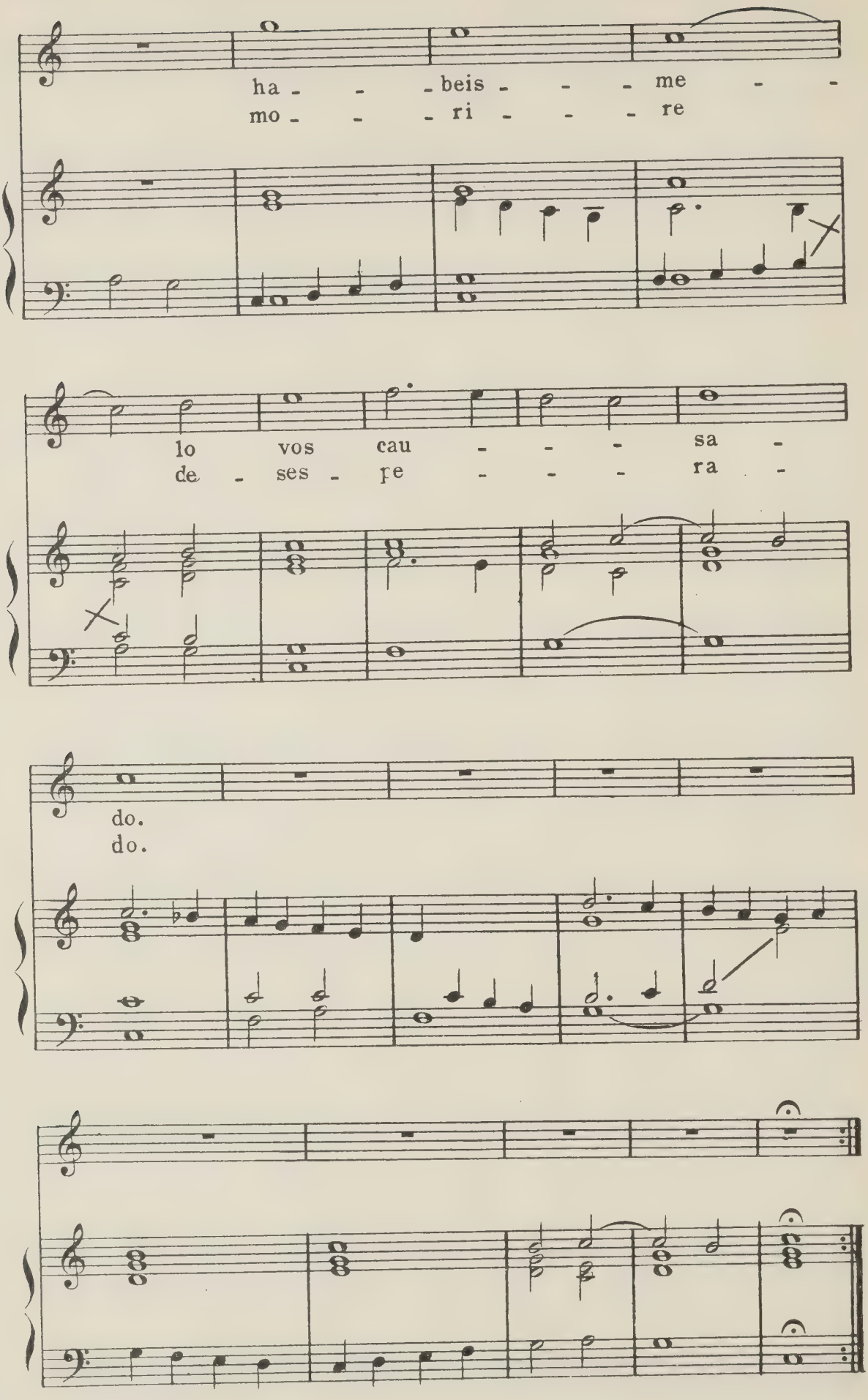




SEGUNDA PARTE



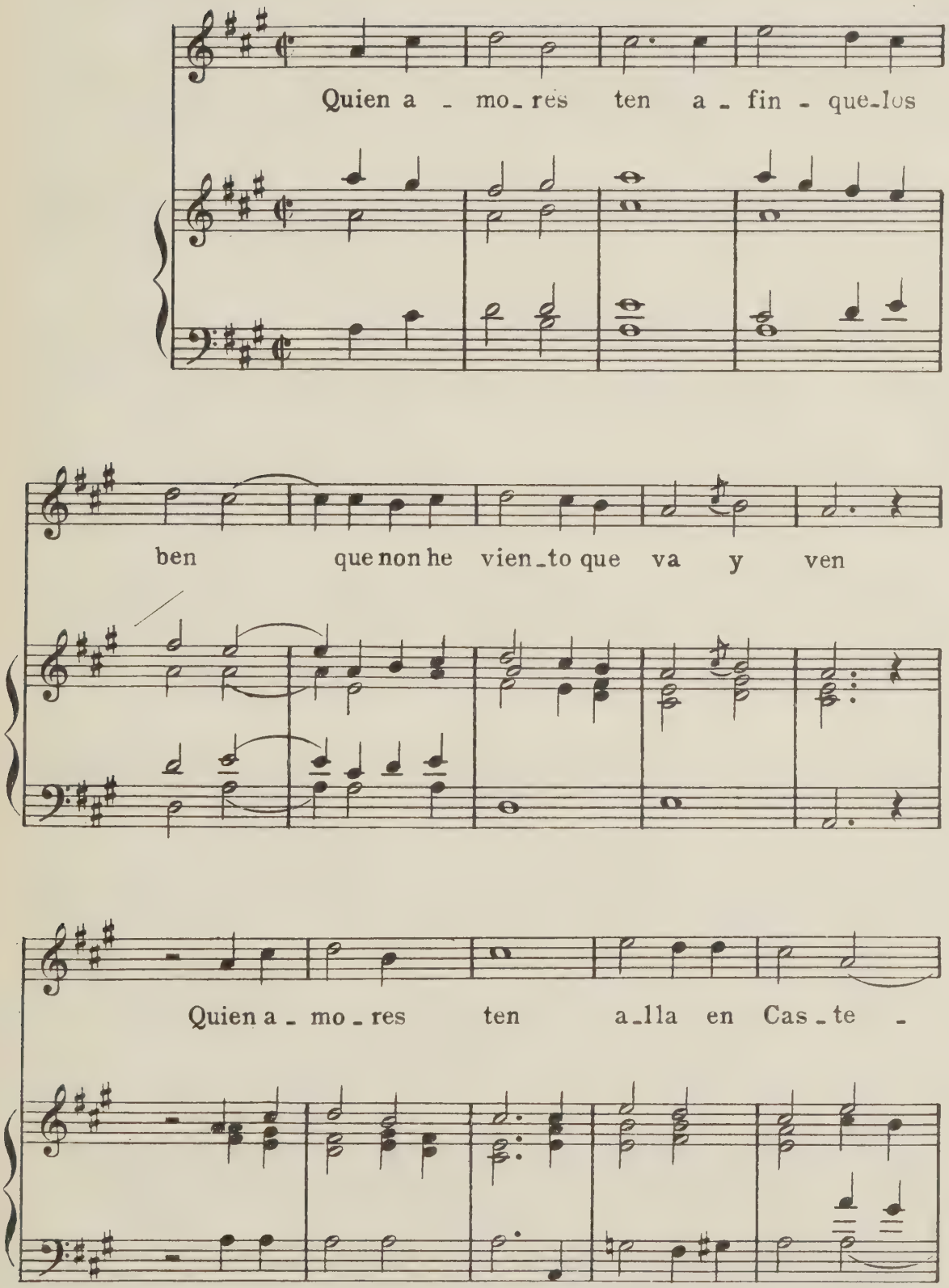

je - ras Se - ño -
fe - ros cuan - do
ra, de vuestro gra - do
yo fui des - te - rra - do
que si yo mu - dan - za
y por no su - frir ul -
hi - ce.
tra - je.

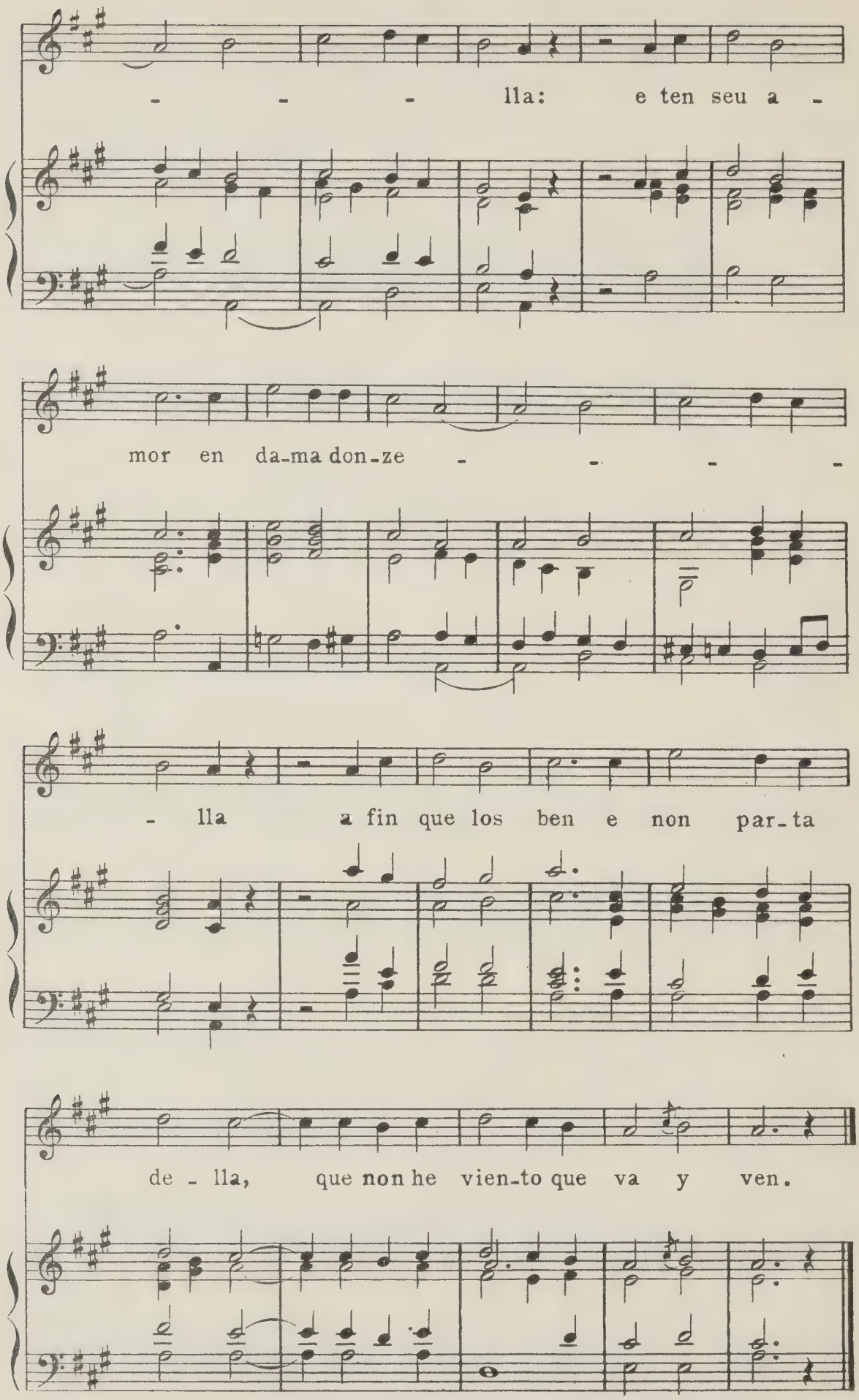

ha - - - beis - - - me - -
mo - - - ri - - - re
lo vos cau - - - sa -
de - ses - re - - - ra -
do.
do.

Quien amores ten

Villancico

Del libro de Vihuela de mano
de Luis Milan 1535

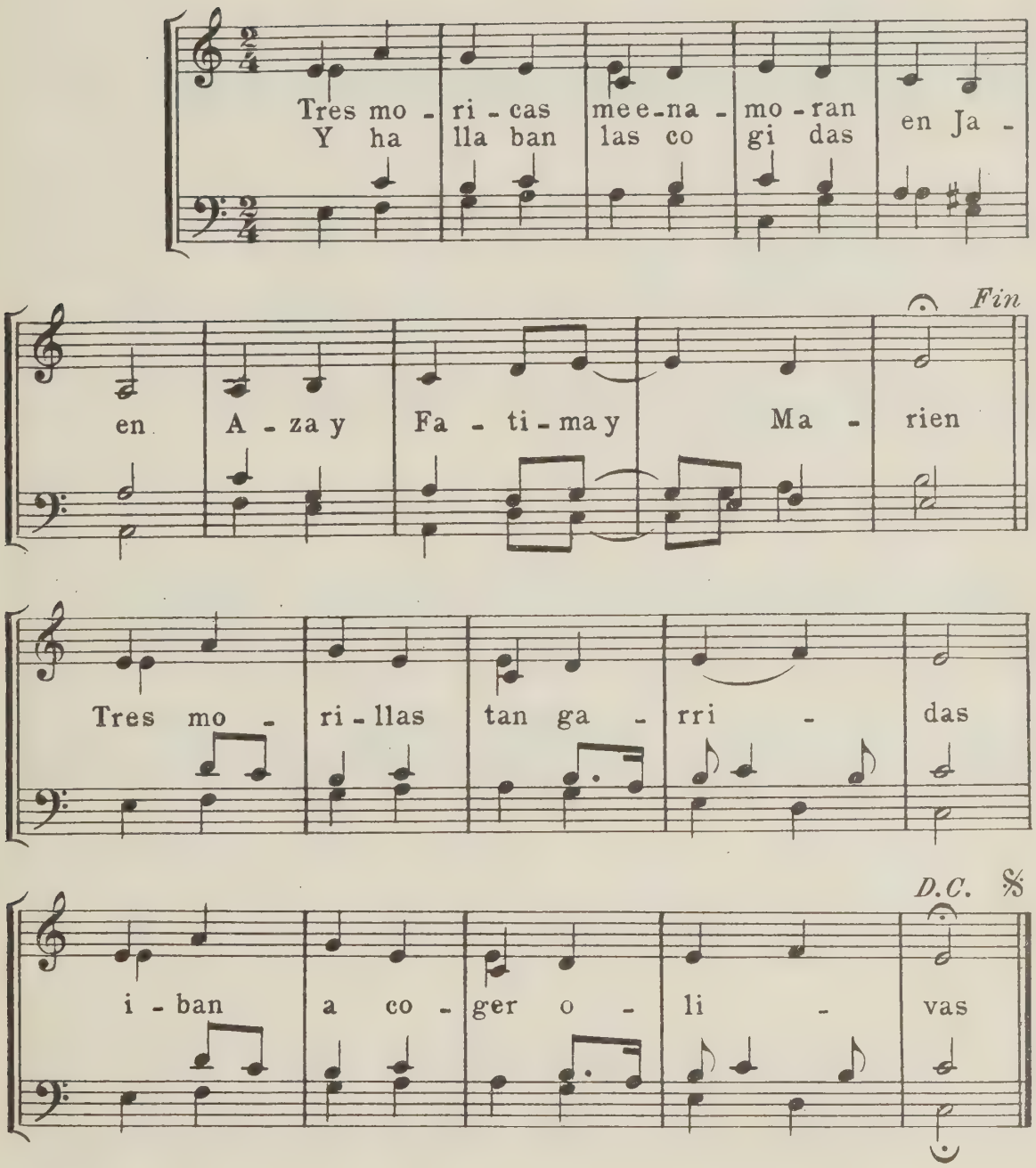



- - - lla: e ten seu a -
mor en da-ma don-ze - - - -
- lla a fin que los ben e non par-ta
de - lla, que non he vien-to que va y ven.

48)

Tres moricas me enamoran

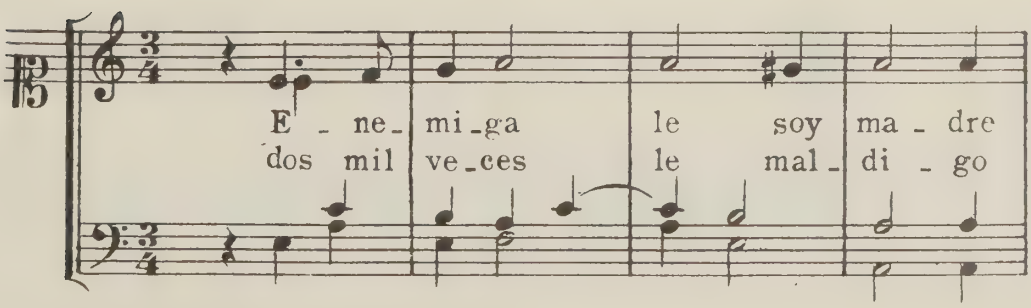
Anónimo
Siglo XVI

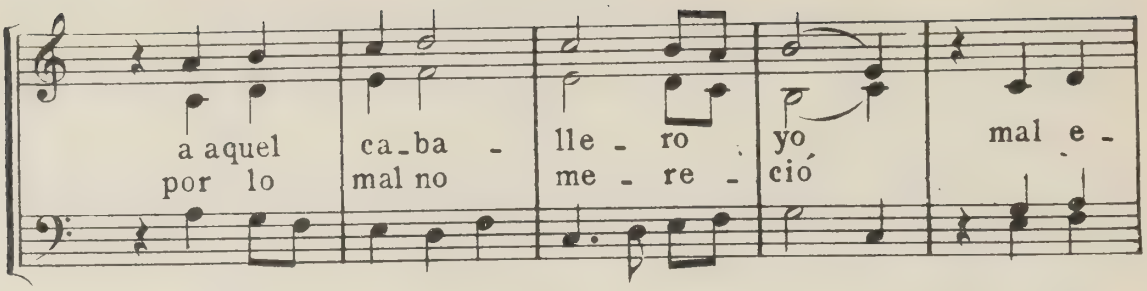


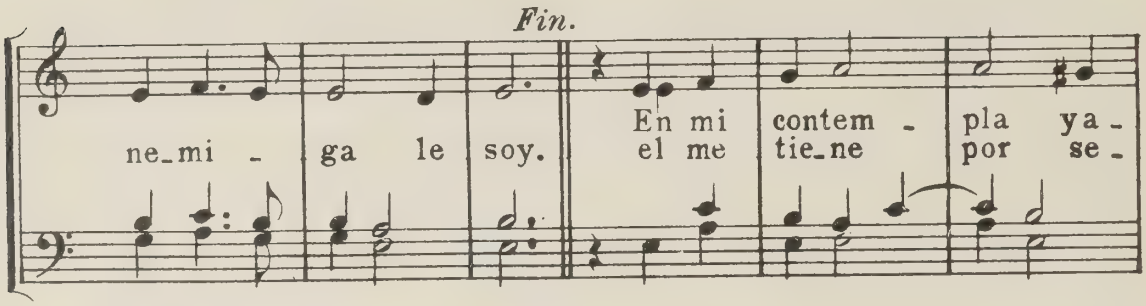
49)

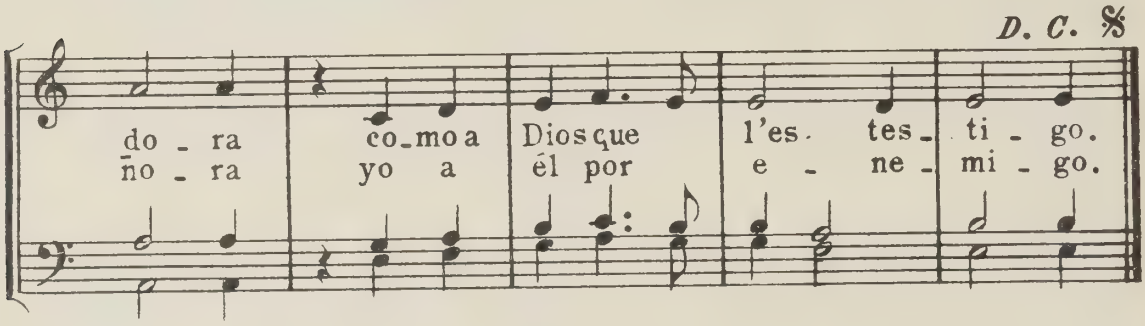
Enemiga le soy, madre

Anônimo





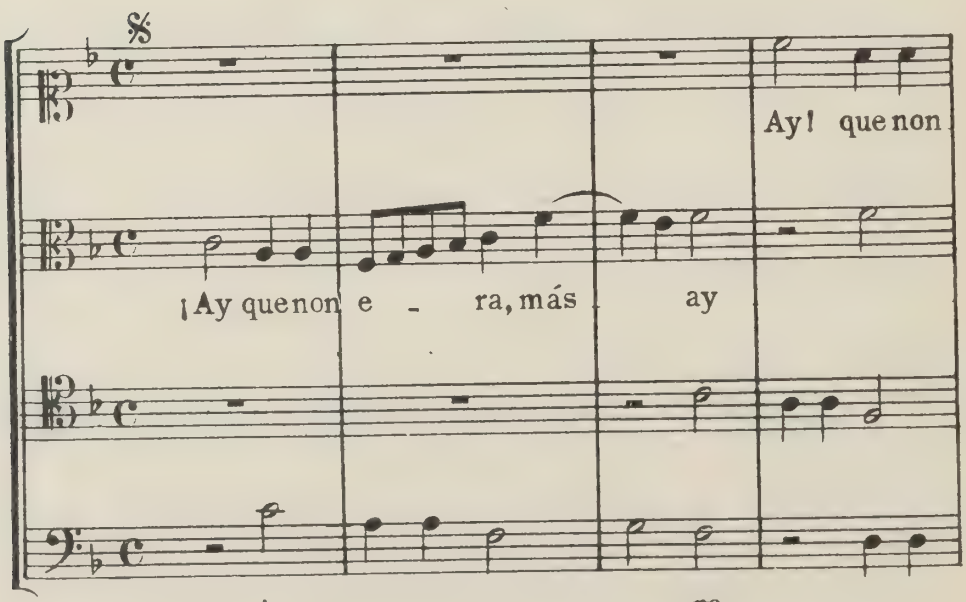


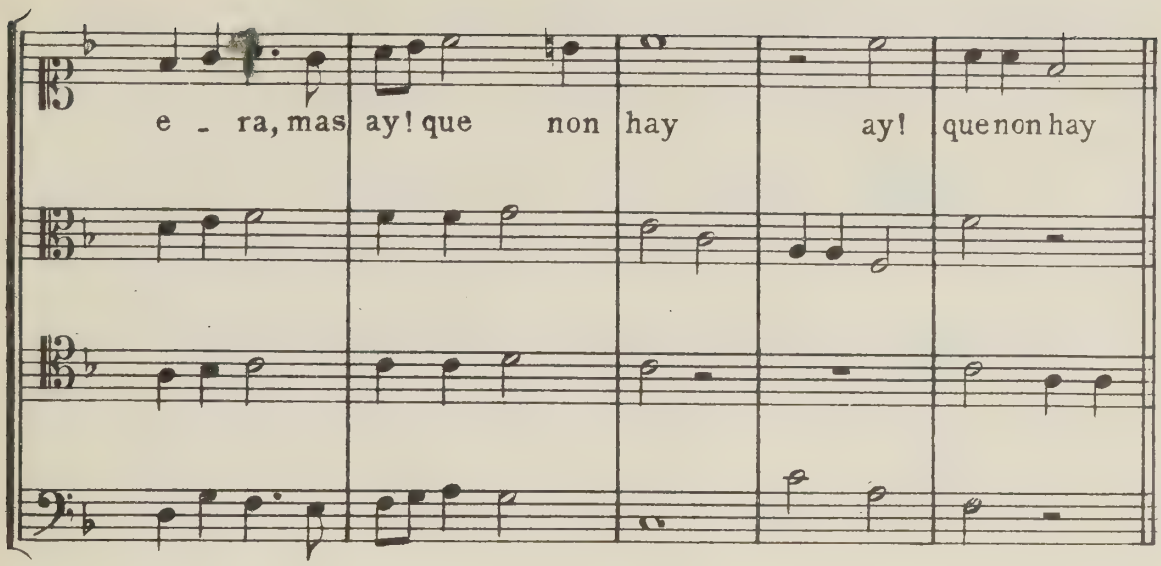


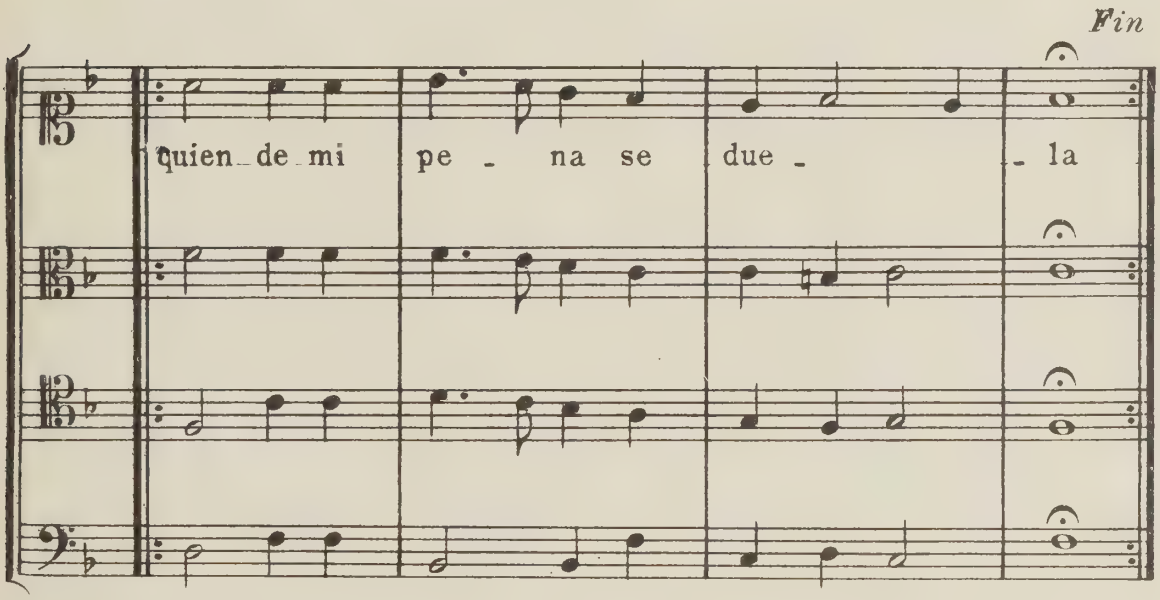
50)

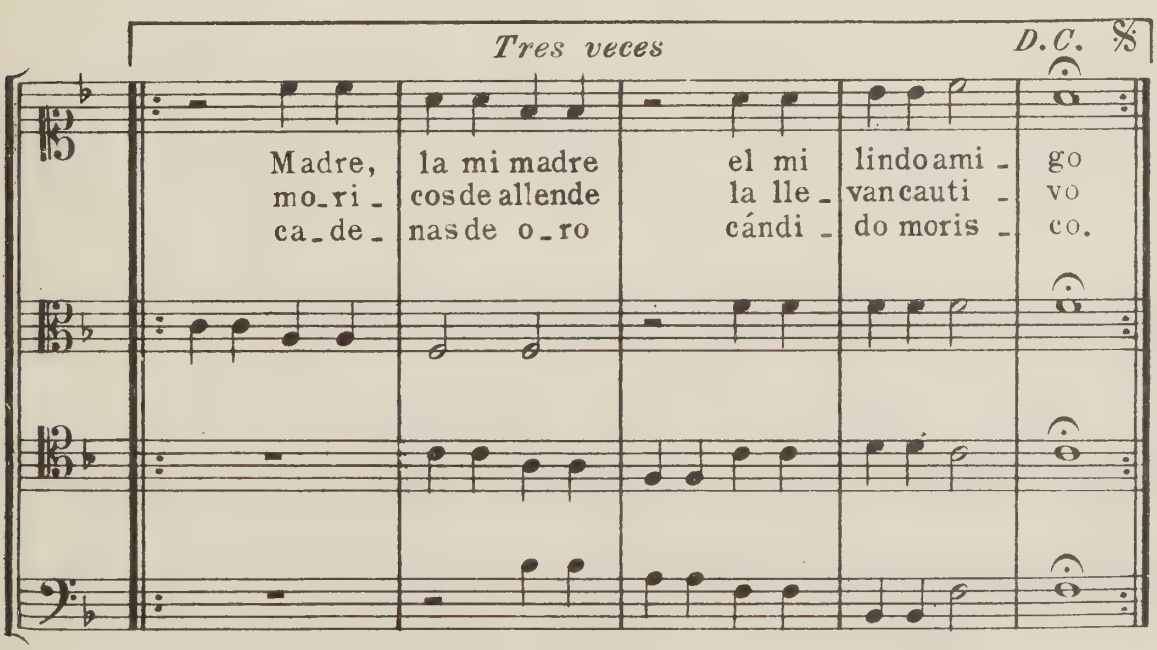
Ay que non era...

Anónimo




e - ra, mas ay! que non hay ay! que non hay

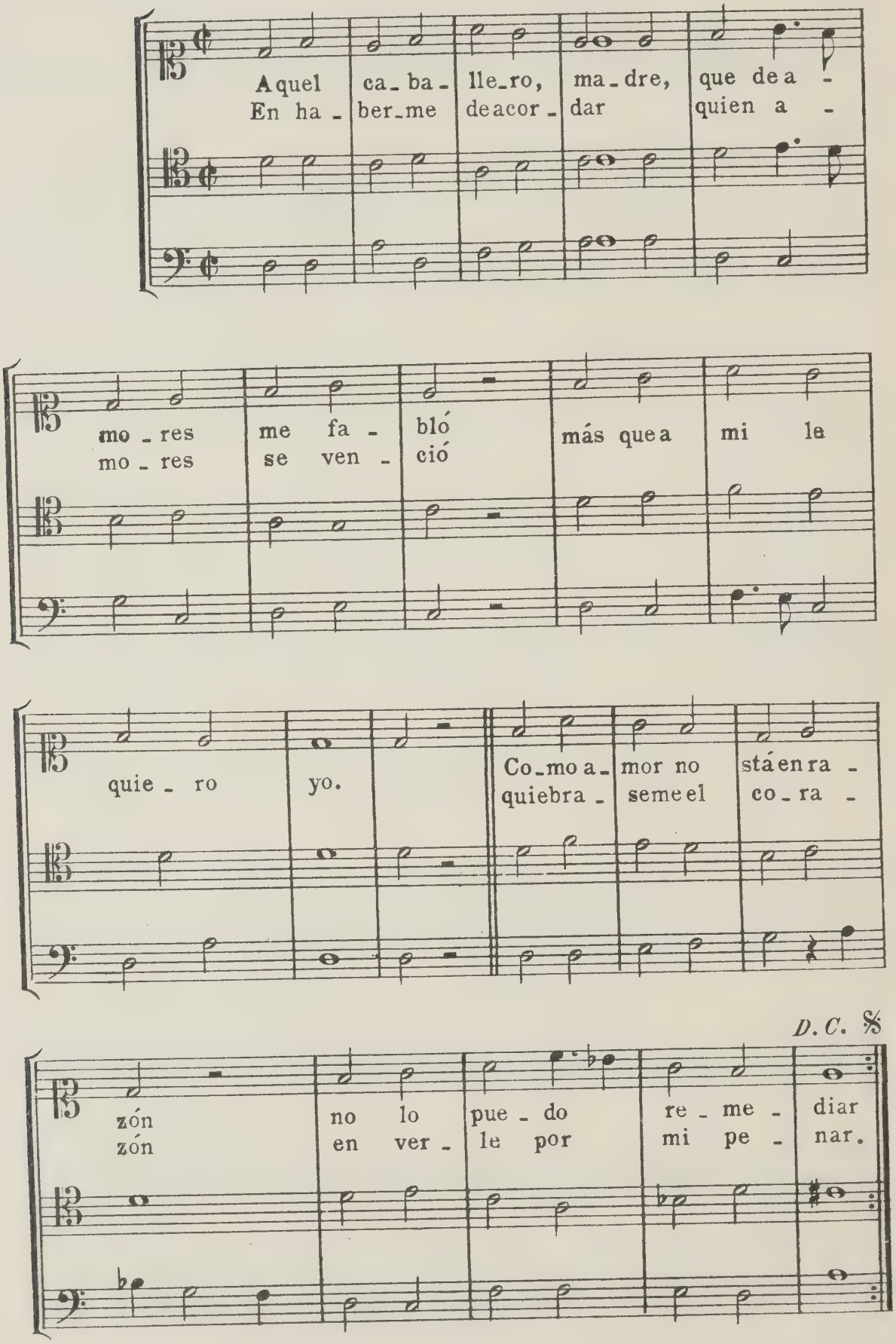

Fin
quien de mi pe - na se due - la


Tres veces
D.C. 𝄋
Madre, la mi madre el mi lindo ami - go
mo-ri - cos de allende la lle - van cauti - vo
ca-de - nas de o-ro cándi - do moris - co.

51)

Aquel caballero, madre

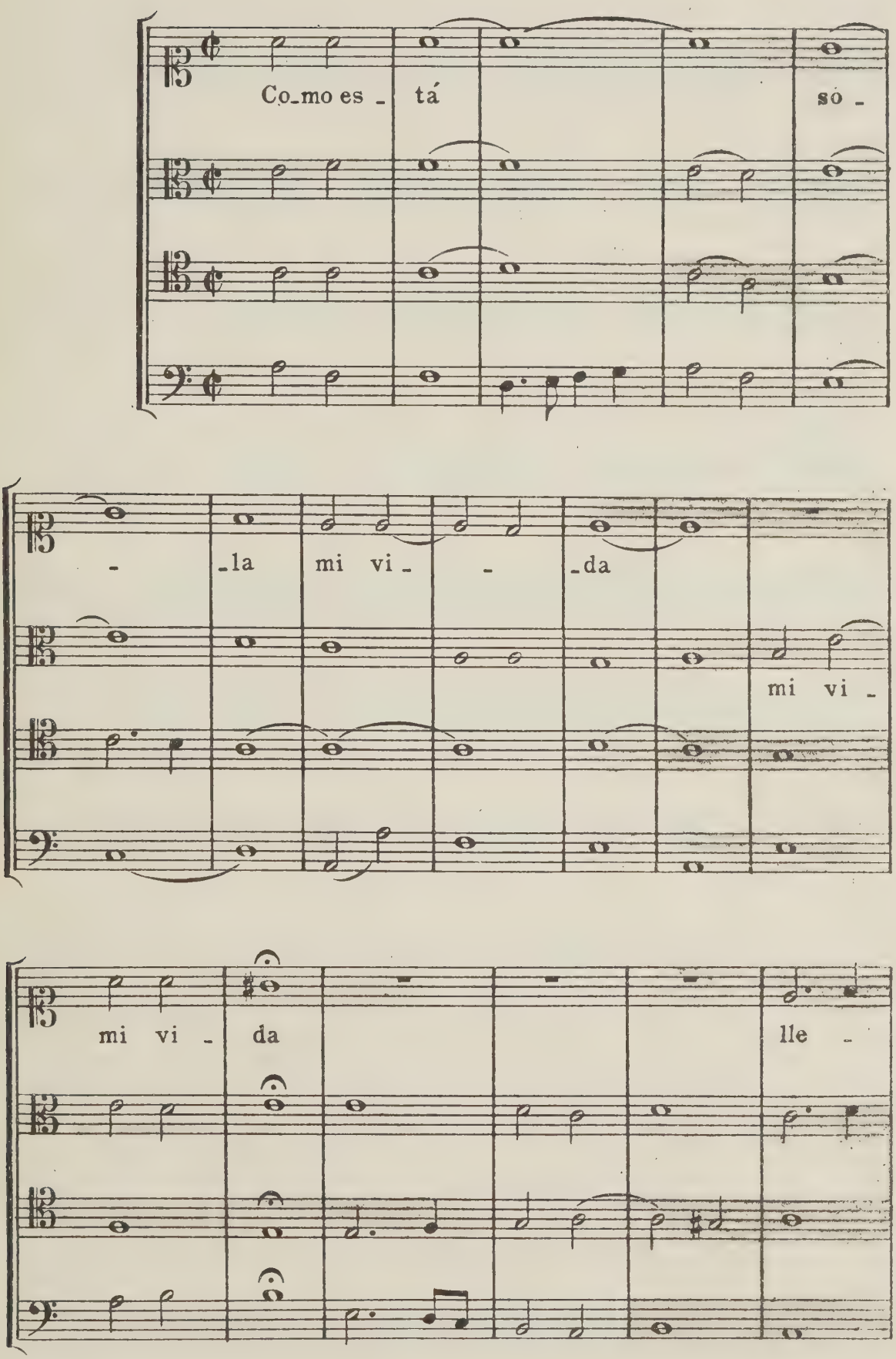
Anônimo

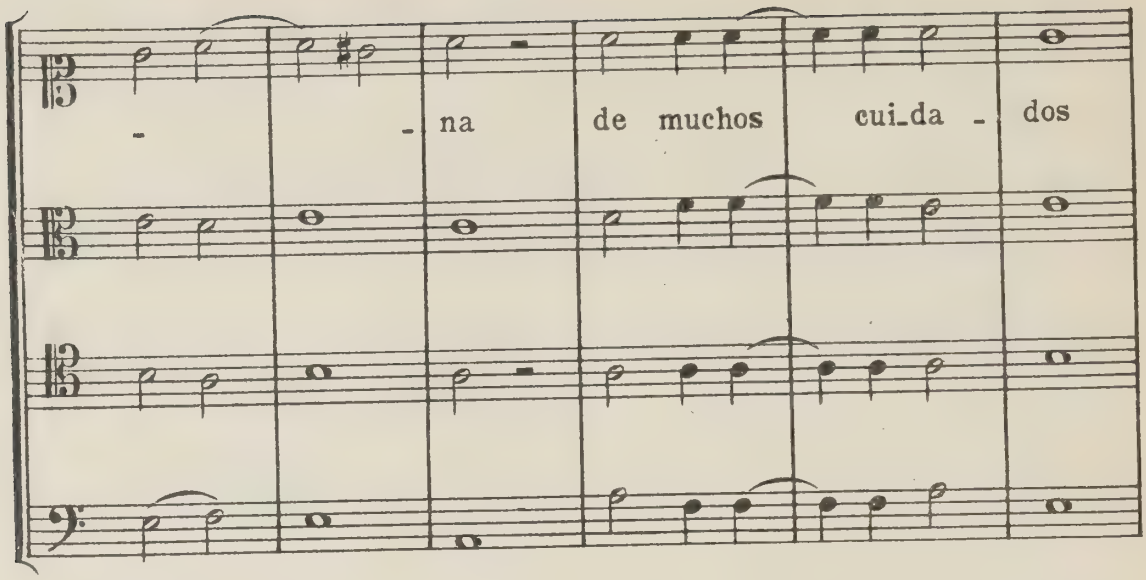


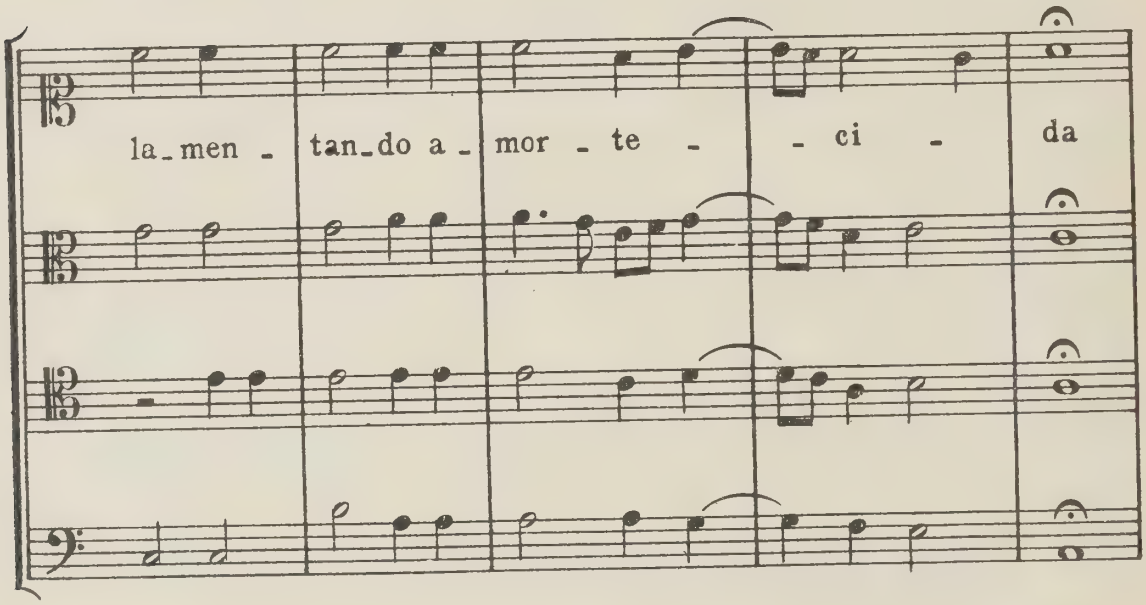
52)

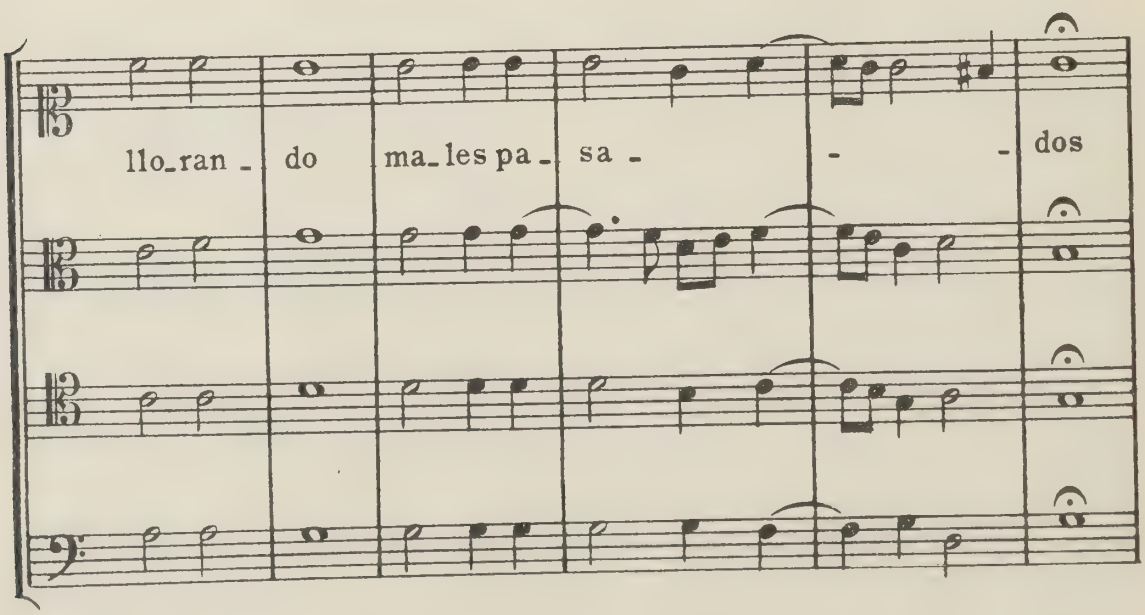
Como está sola mi vida

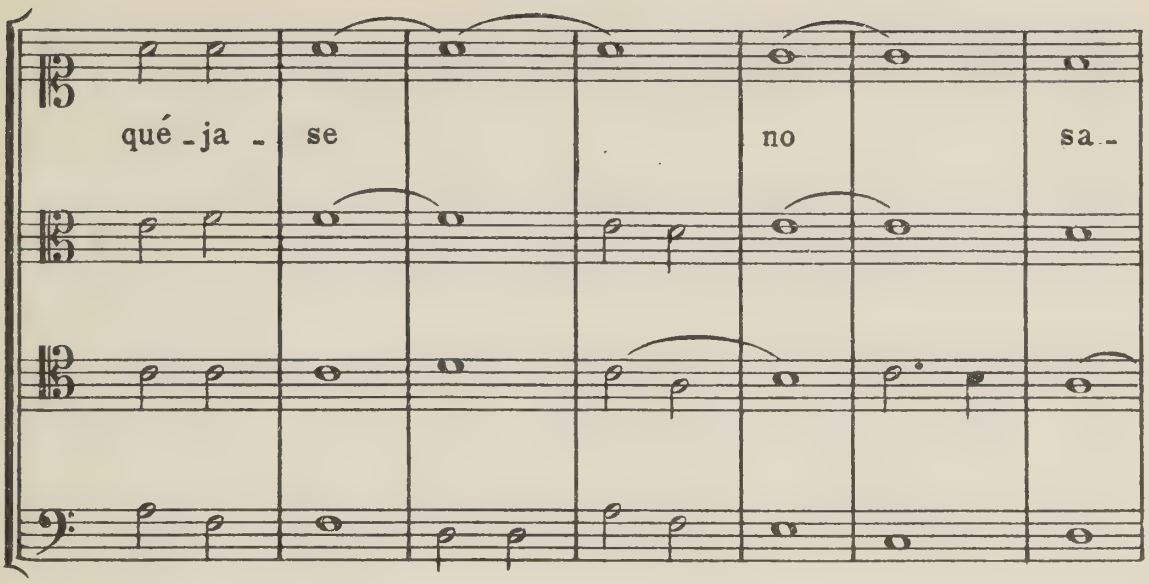
Ponce (Juan)

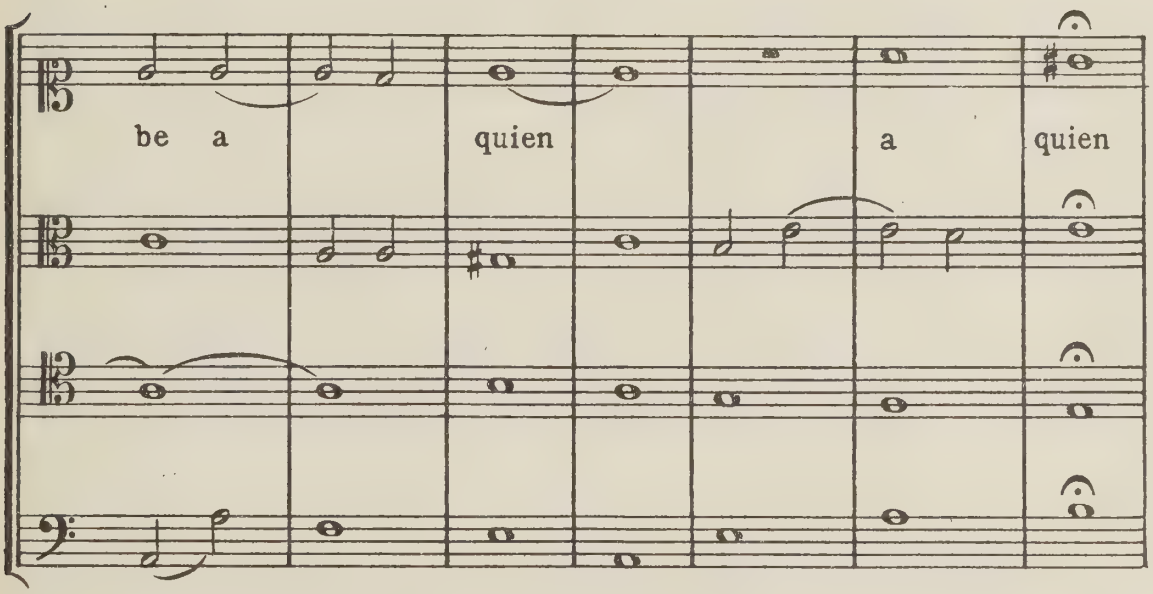


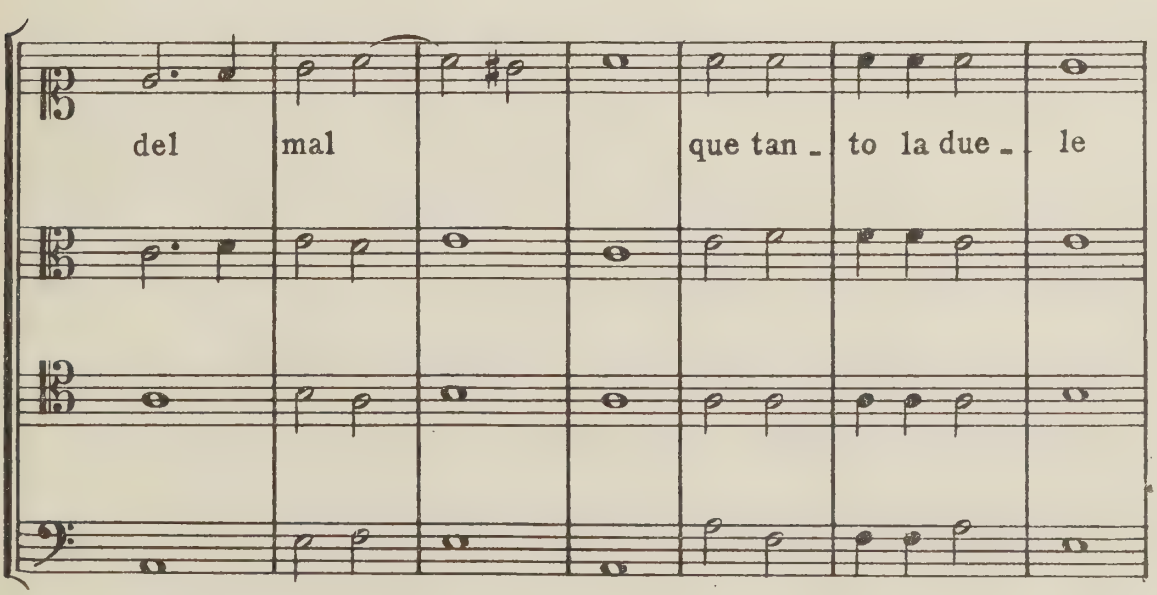

- - na de muchos cui_da - dos

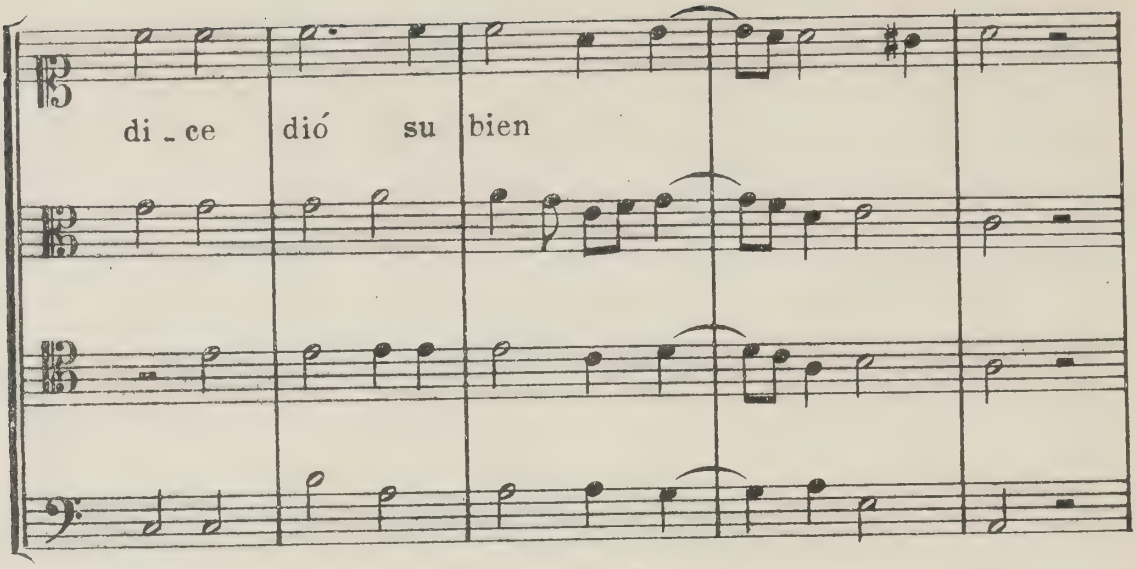

la_men - tan_do a - mor - te - - ci - da

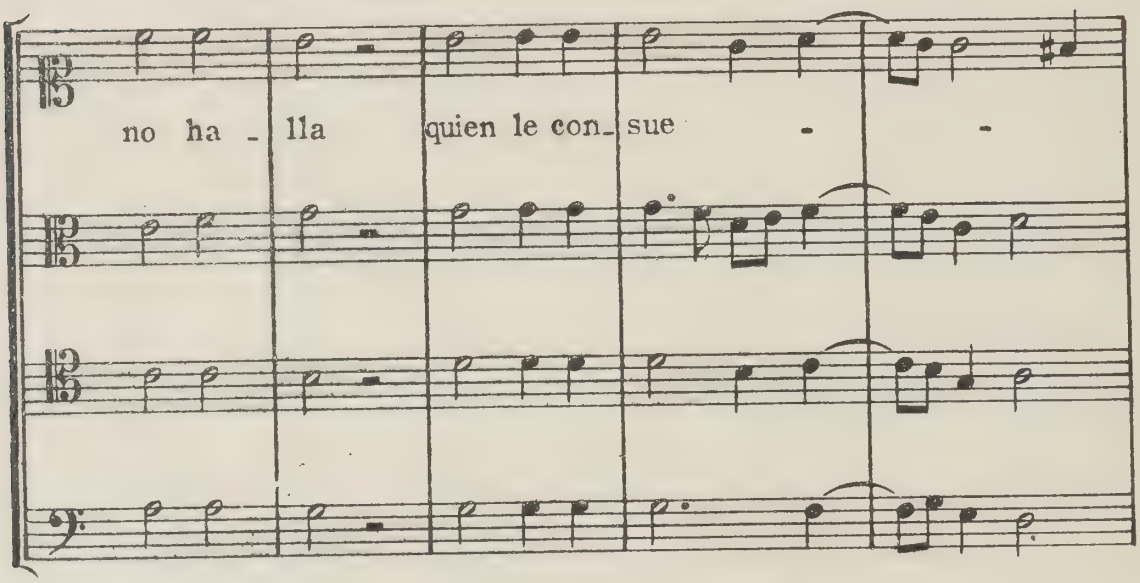

llo_ran - do ma_les pa_ sa - - - dos

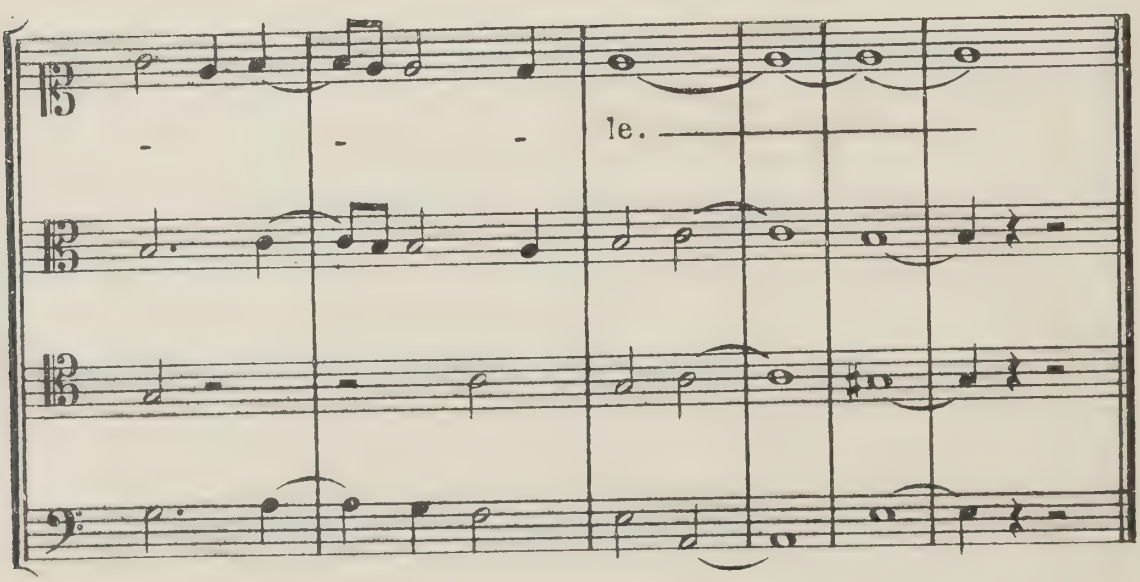

qué - ja - se no sa -


be a quien a quien


del mal que tan - to la due - le


di - ce dió su bien


no ha - lla quien le con - sue - -

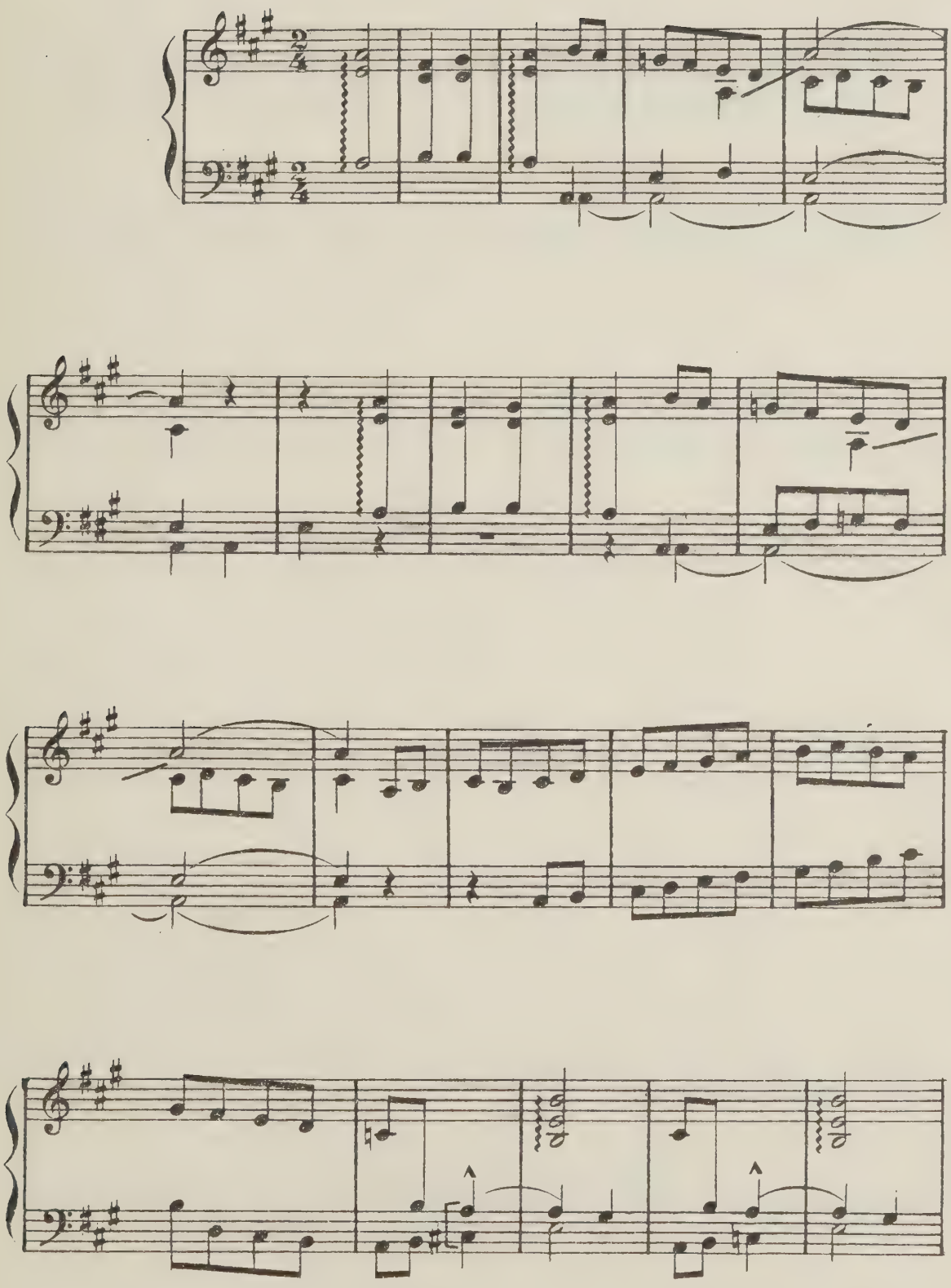

- - - le.

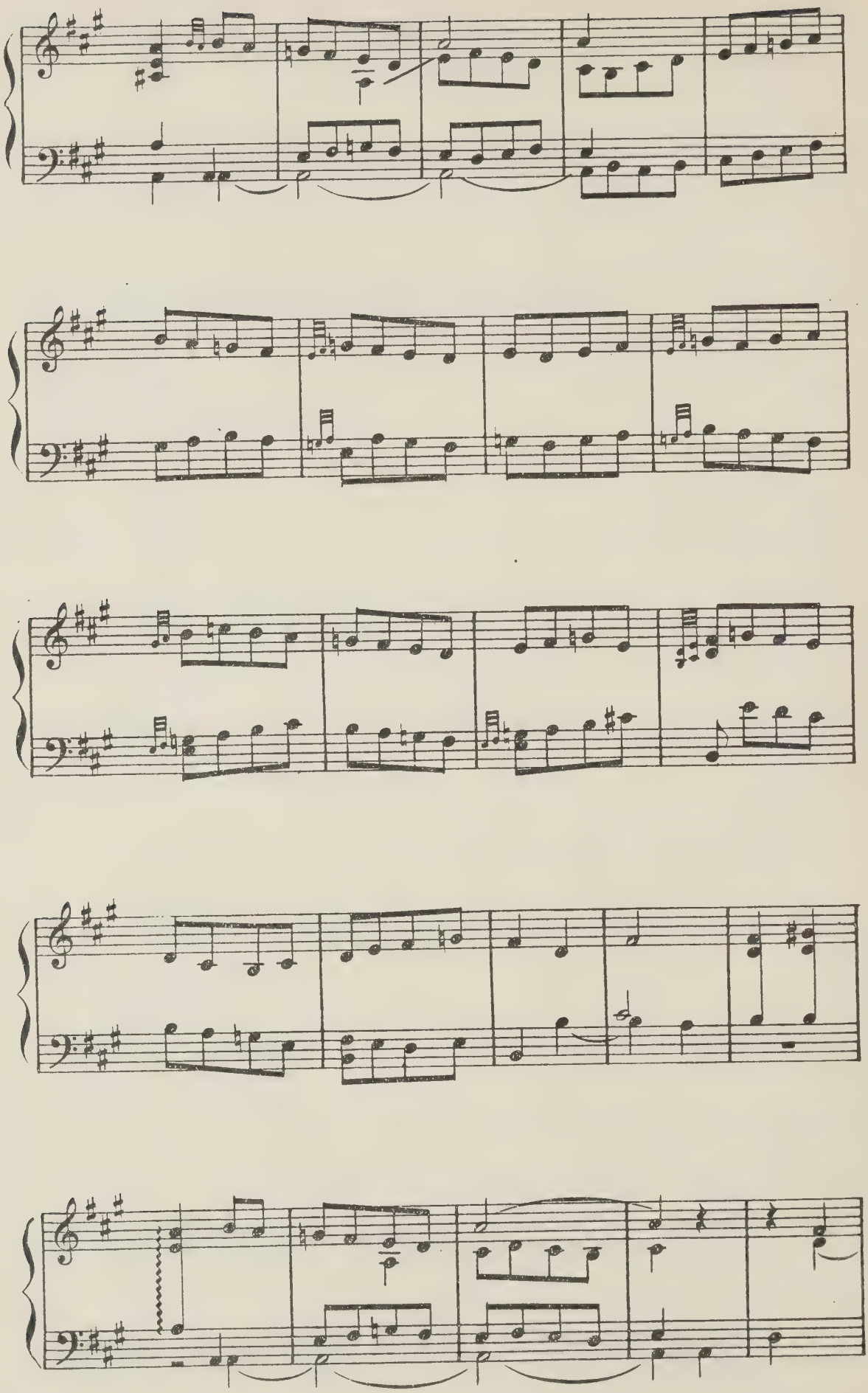
53)

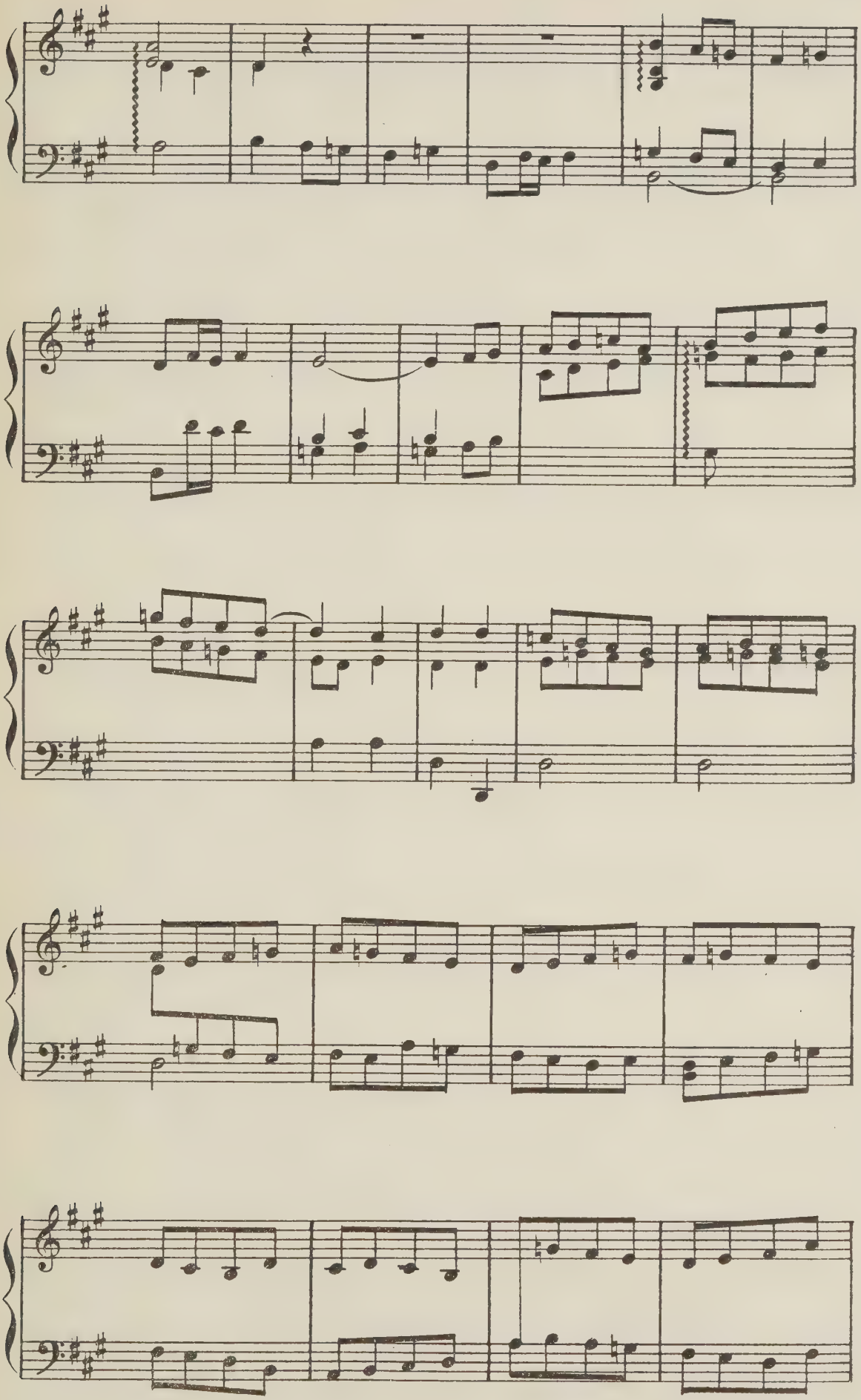
Baja

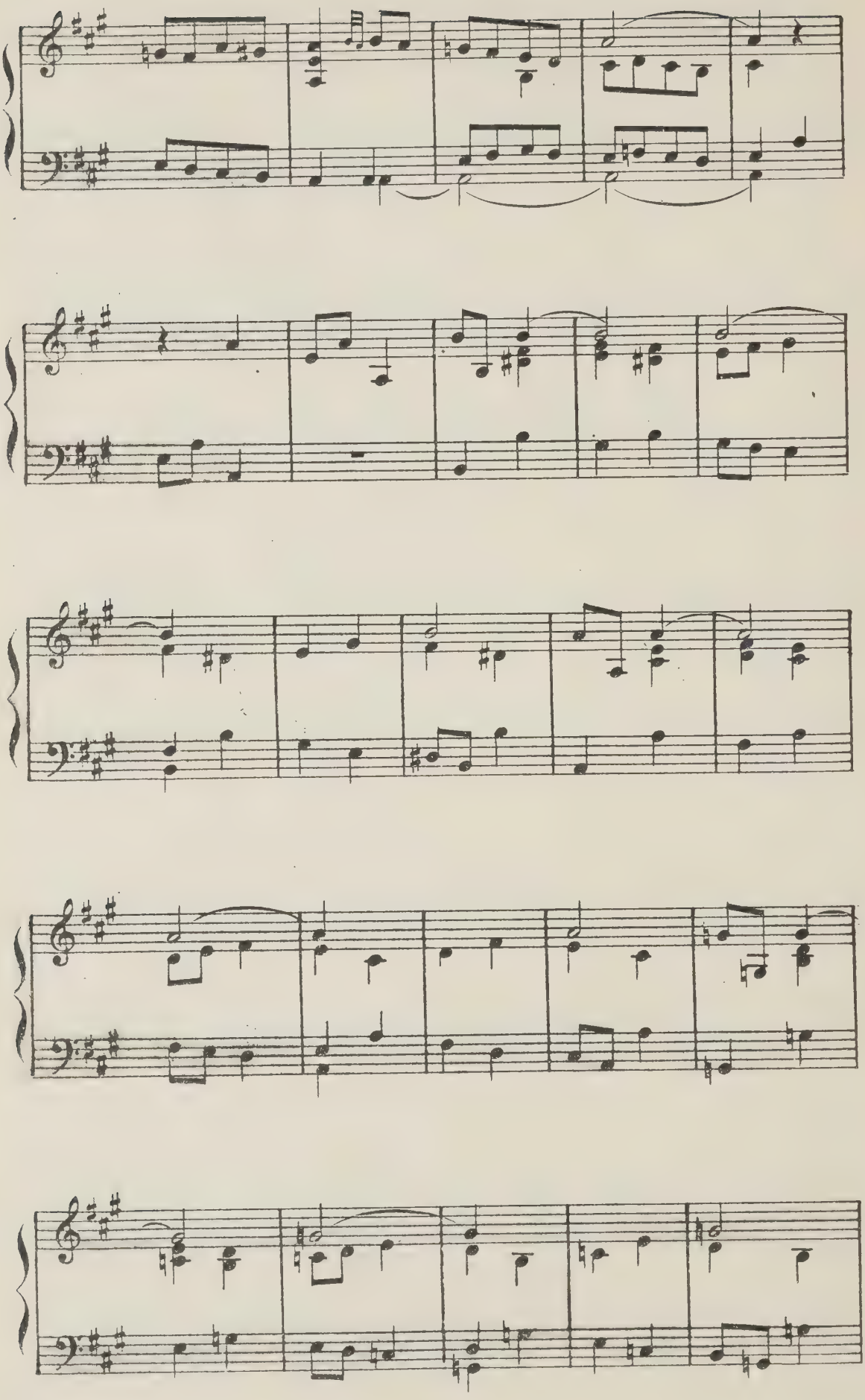
Danza antigua alemana

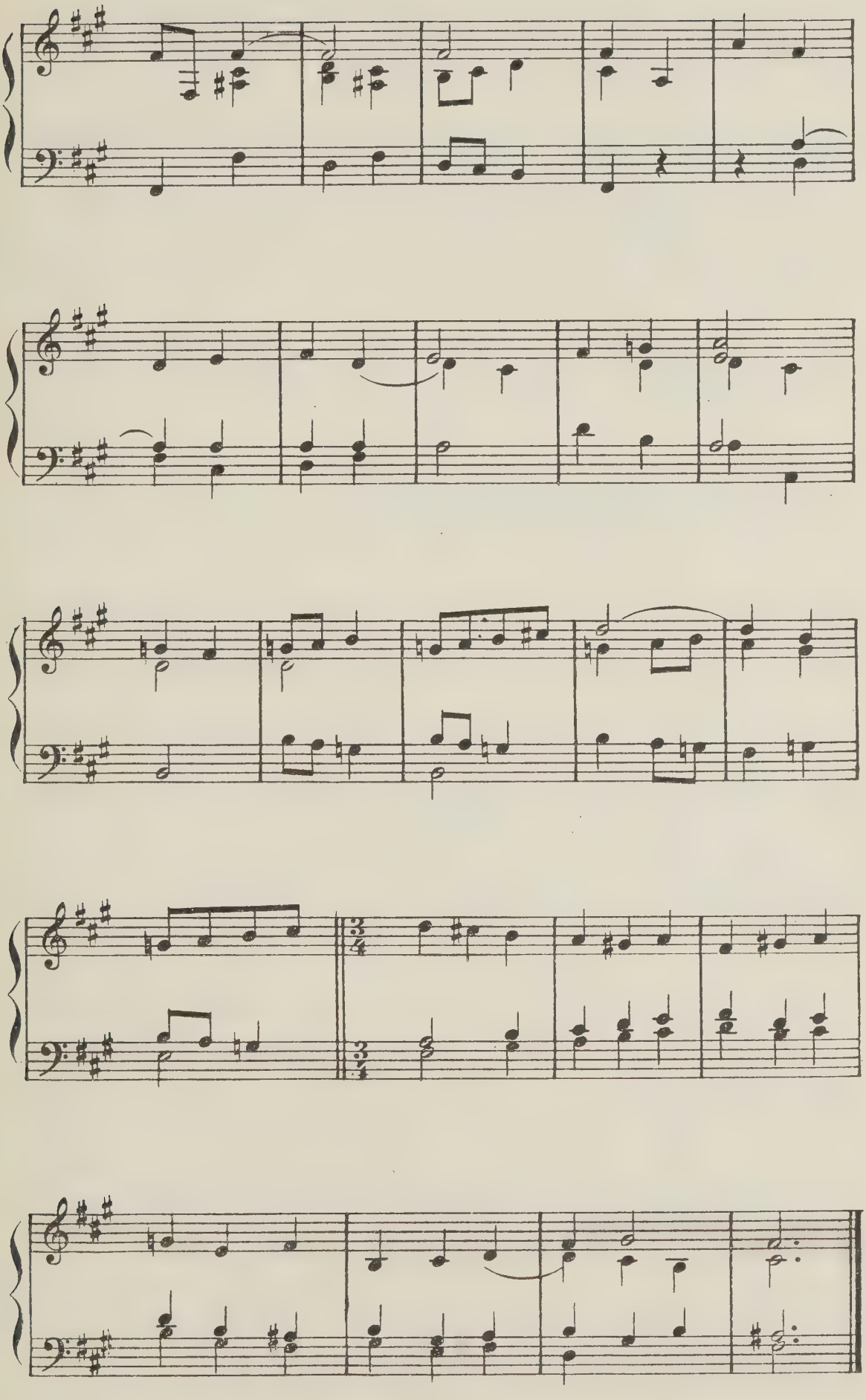
El Delfín de Música
de Luis de Narváes, 1538









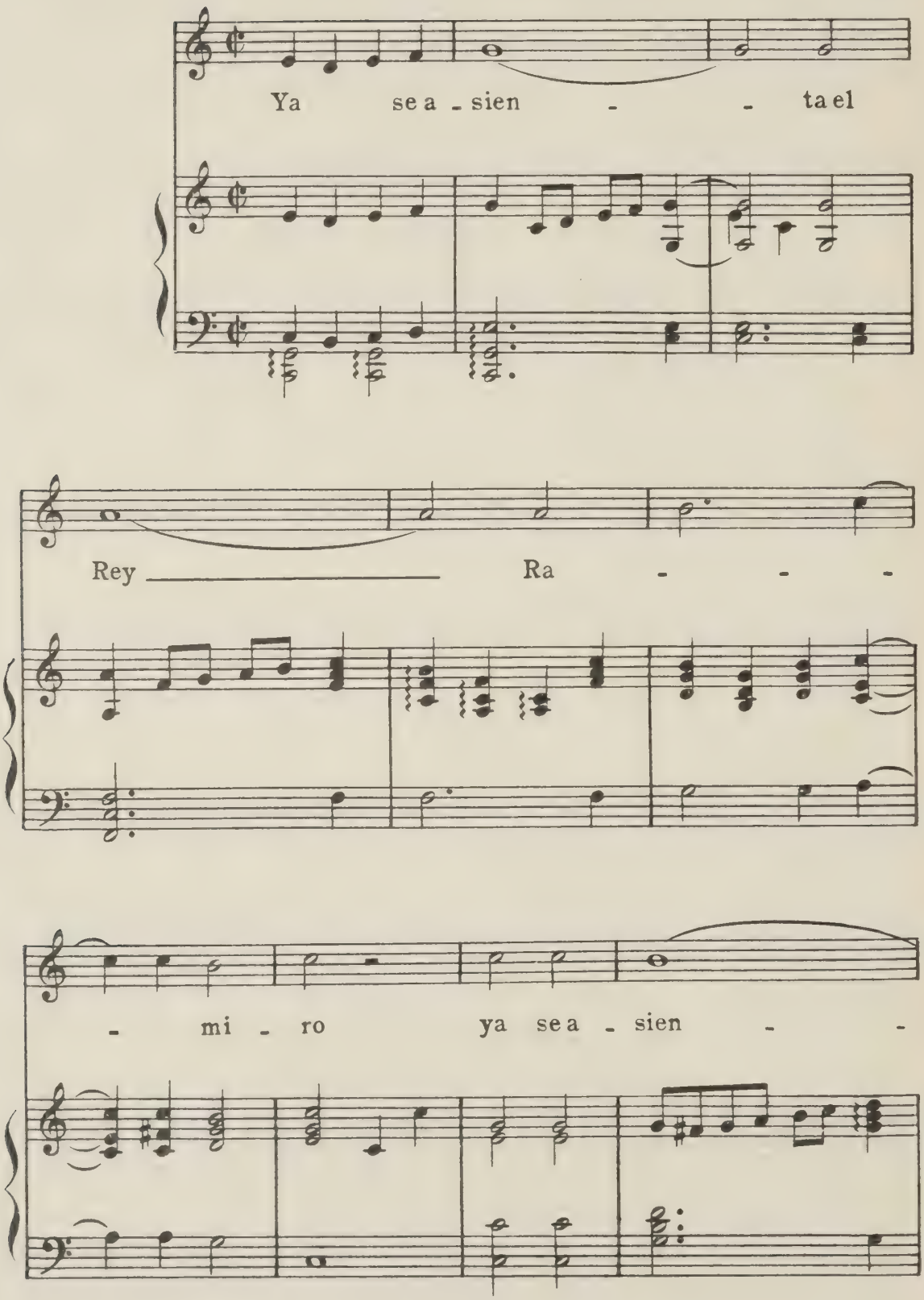


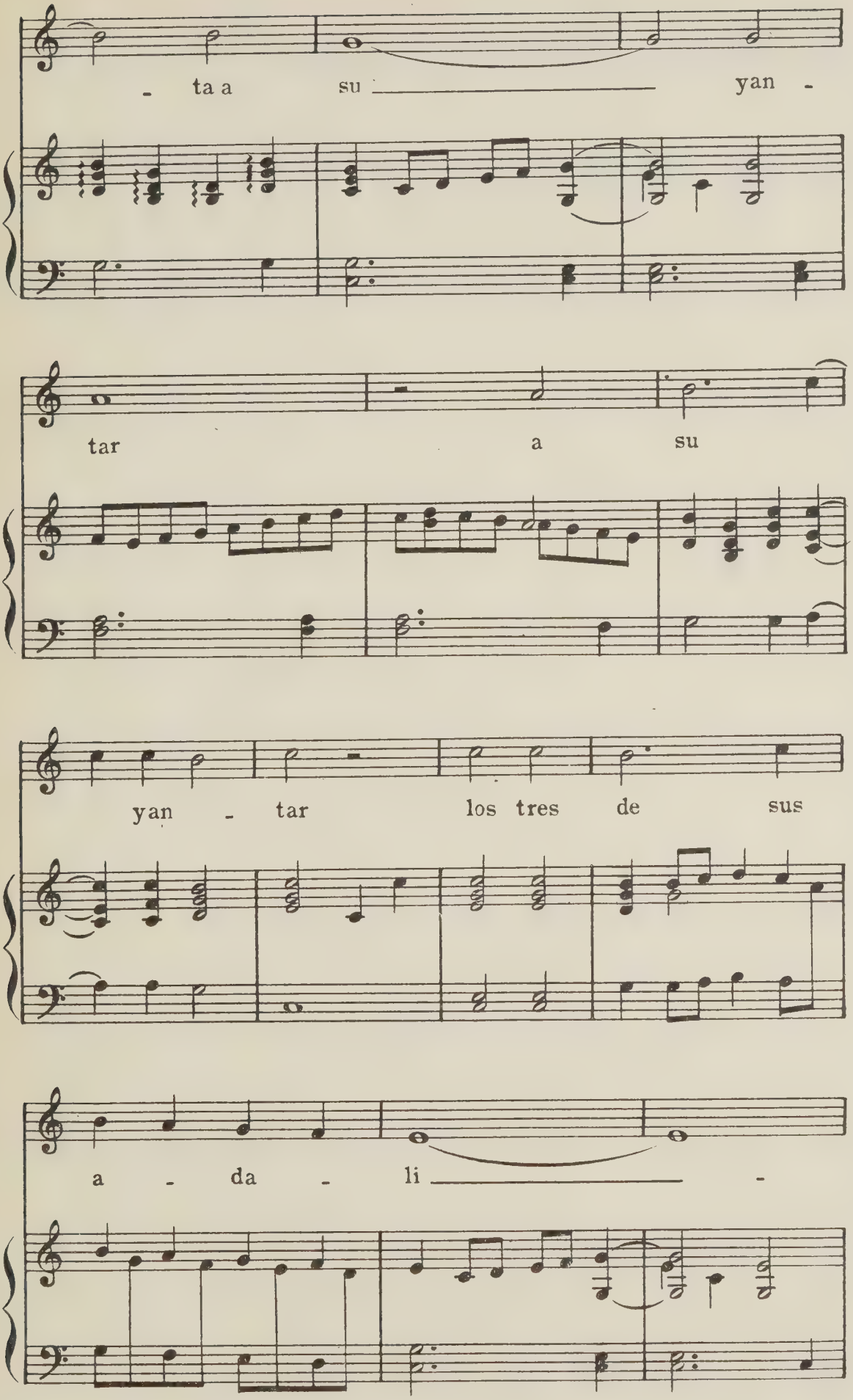
54)

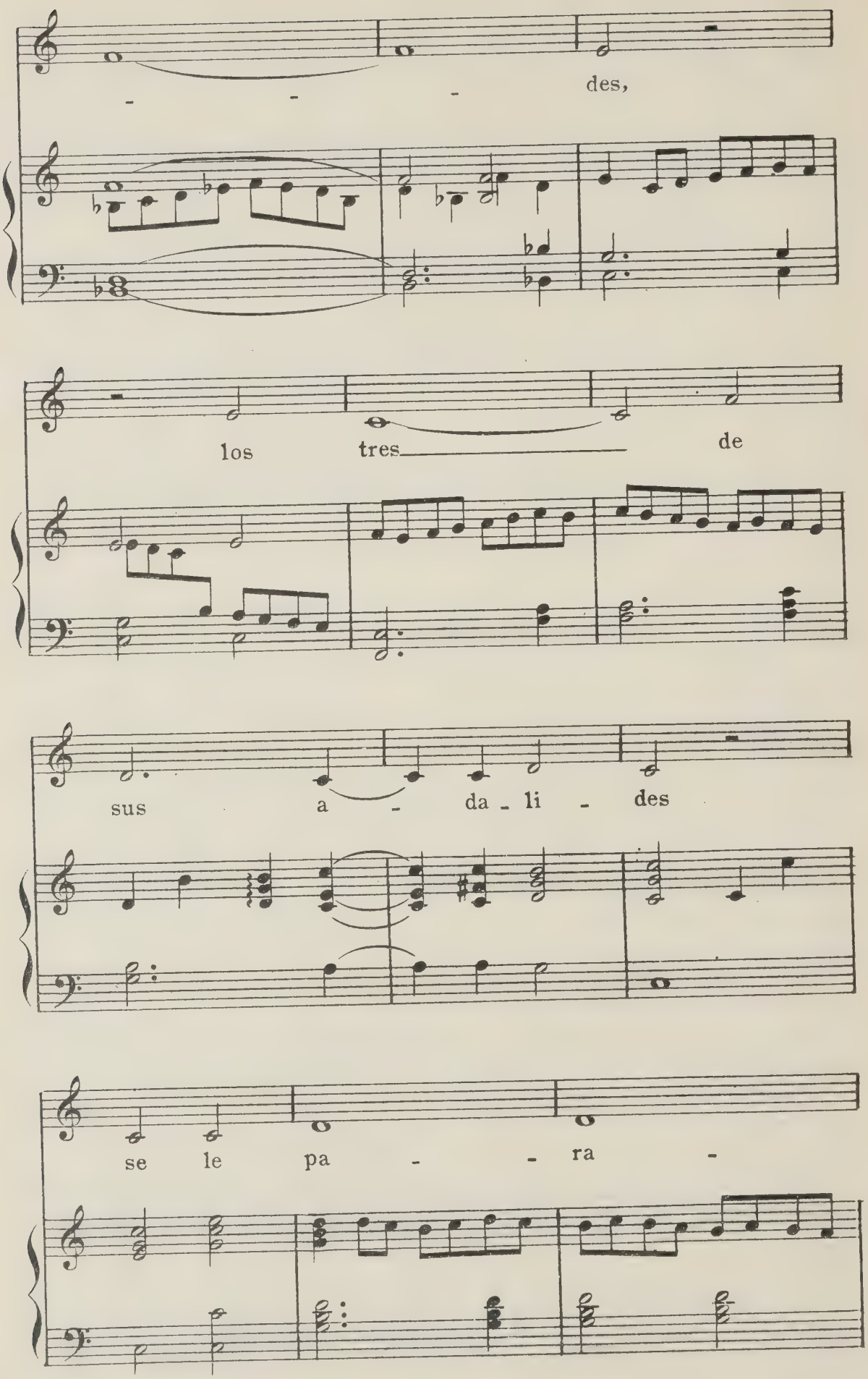
Ya se asienta el Rey Ramiro

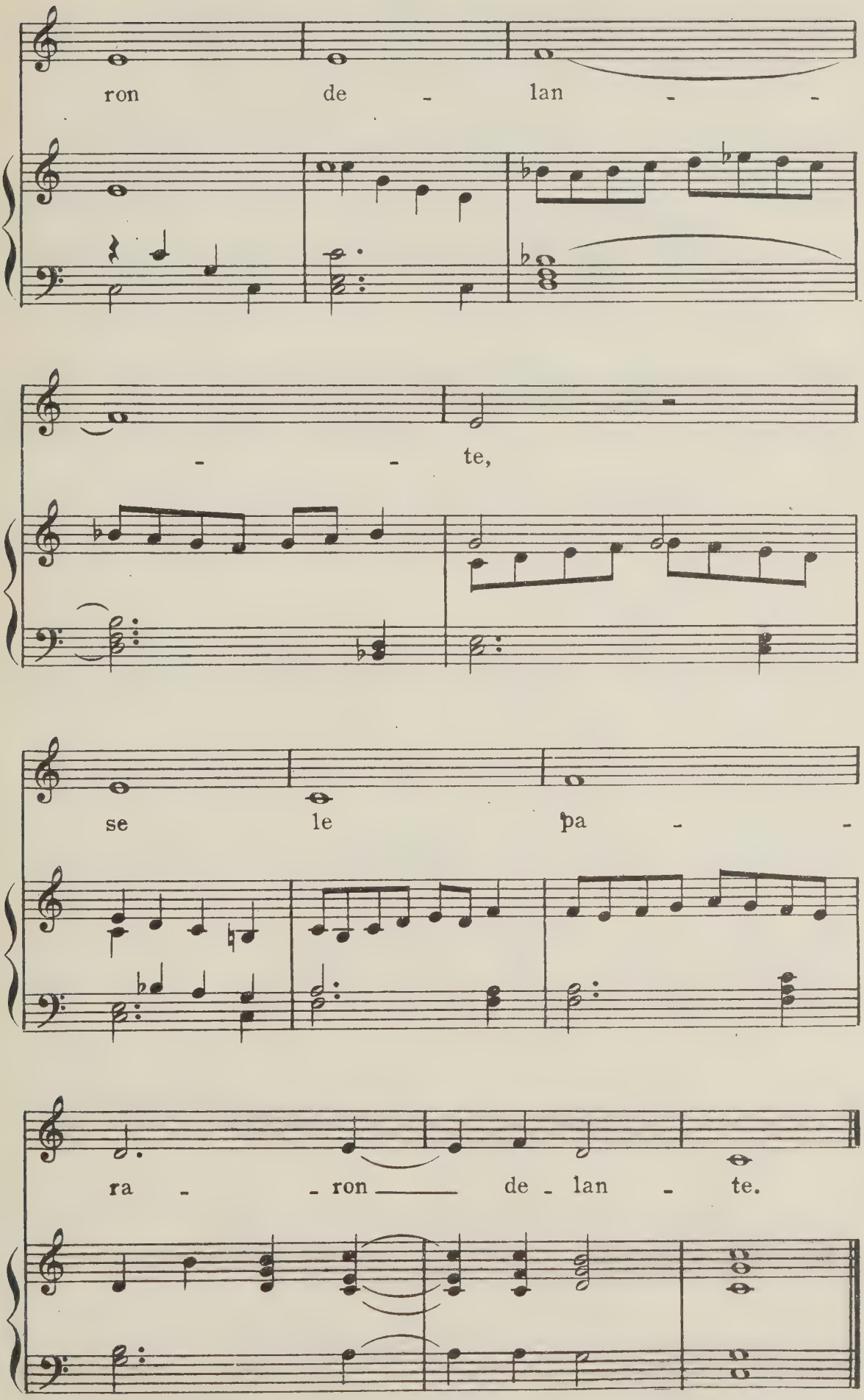
Romance antiguo

El Delfin de Música
de Luis de Narváez, 1538




- ta a su yan -
tar a su
yan - tar los tres de sus
a - da - li -


- - - des,
los tres de
sus a - da - li - des
se le pa - - ra -

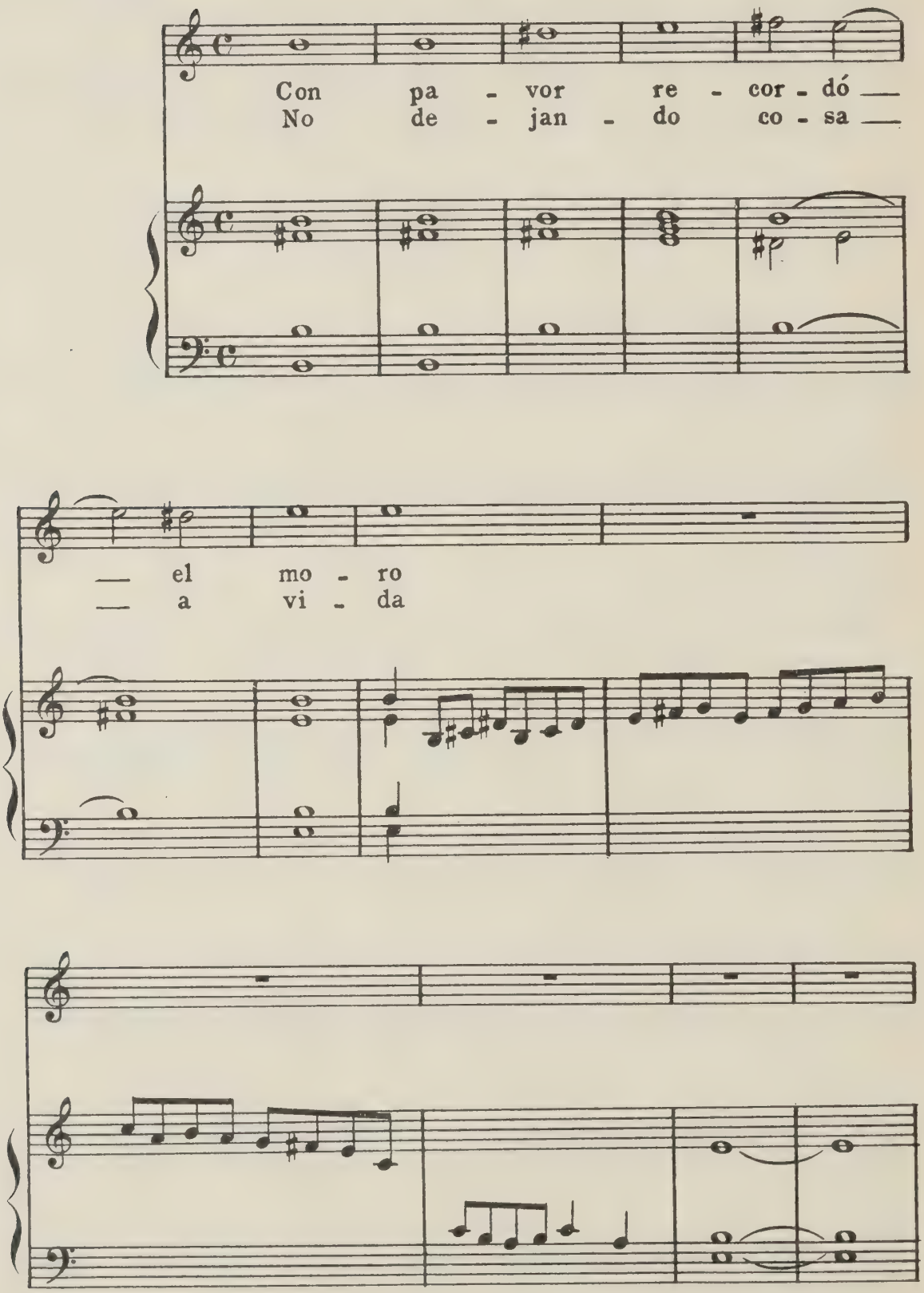

ron de - lan - -
- - te,
se le pa - -
ra - - ron de - lan - te.

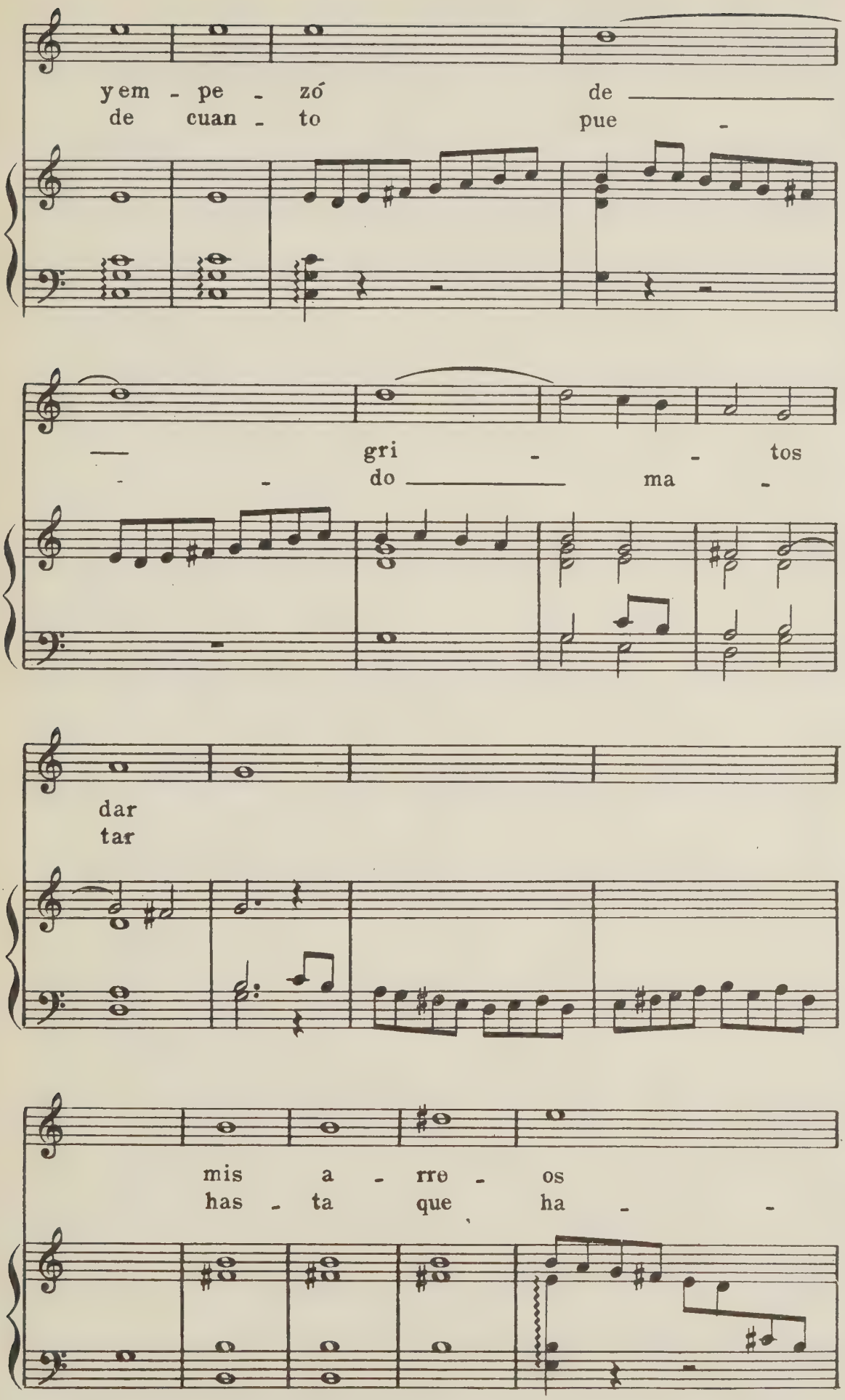
55)

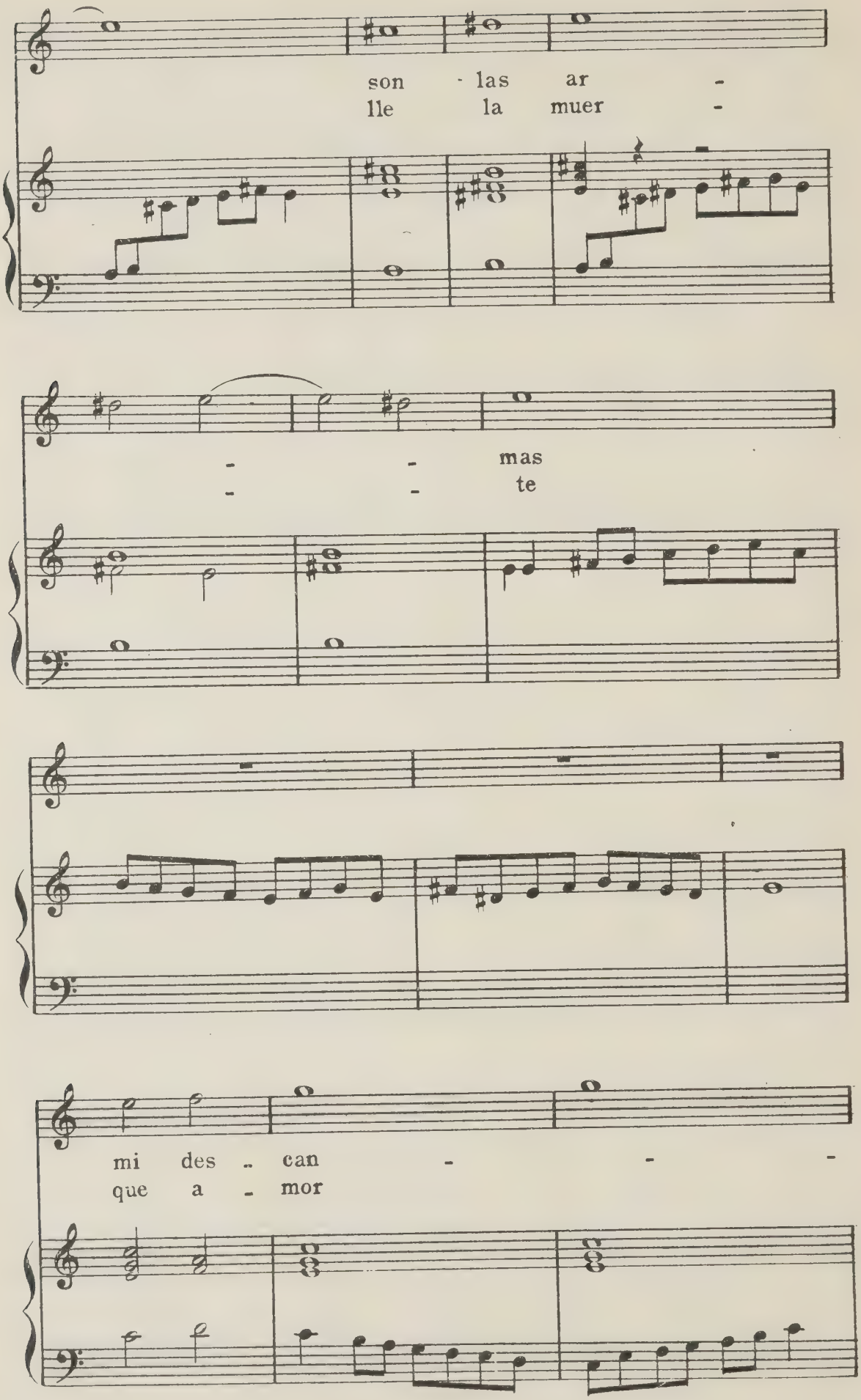
Con pavor recordó el moro

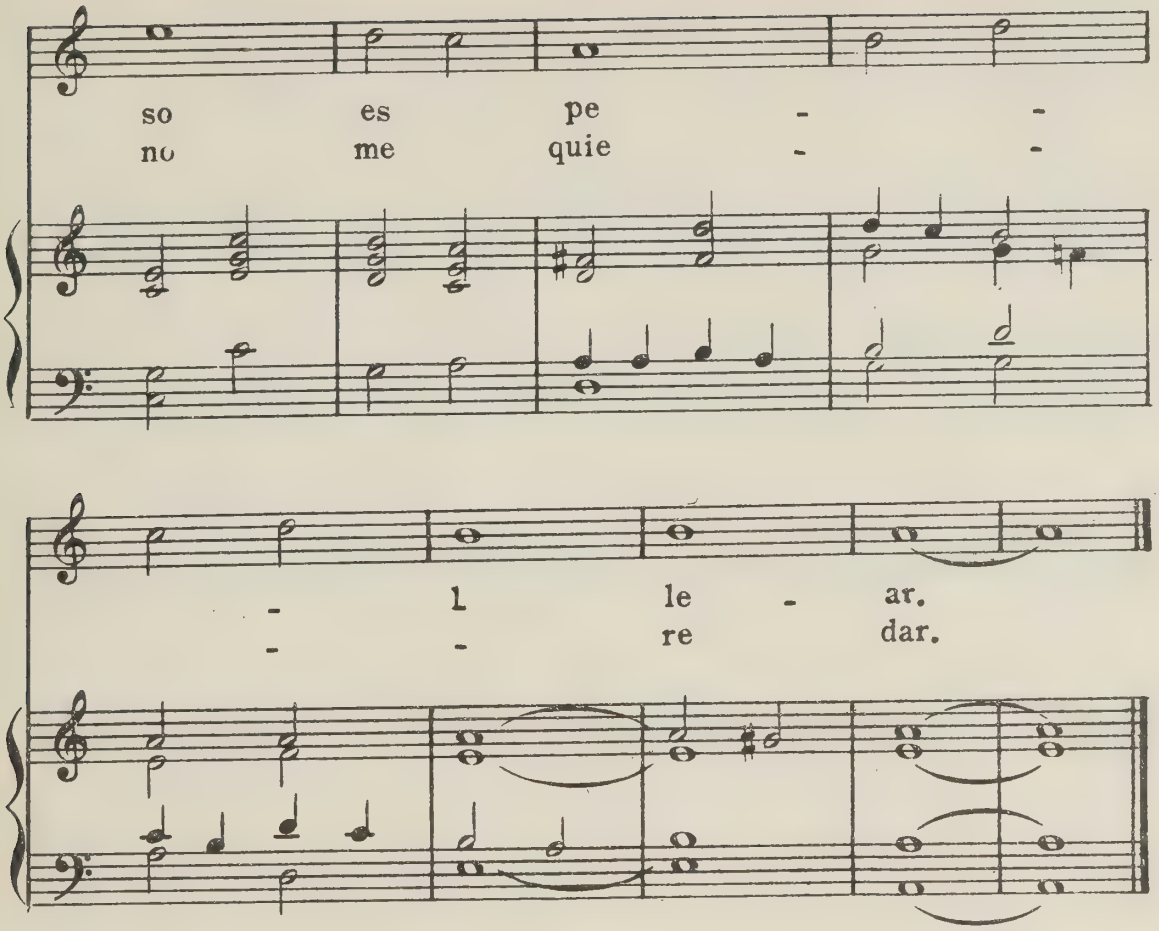
Romance

Del libro El Delfin de musica
de Luis de Narváez, 1583

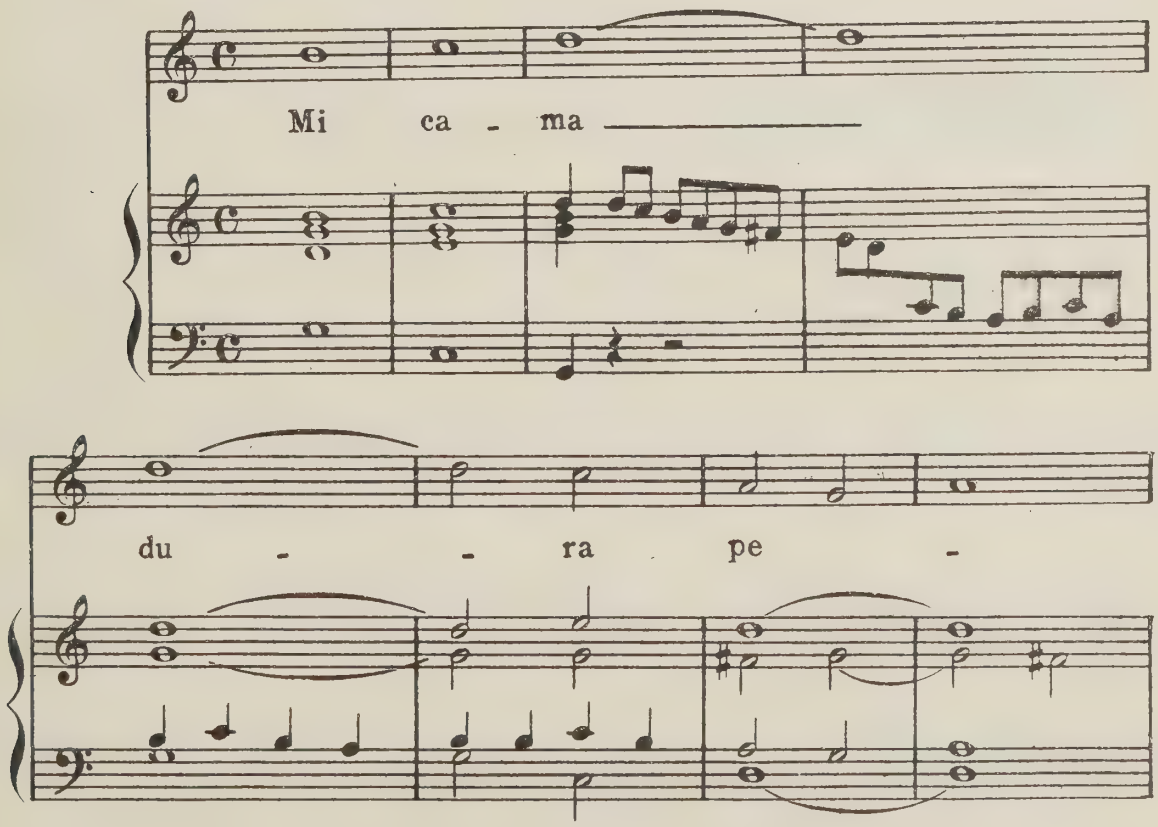


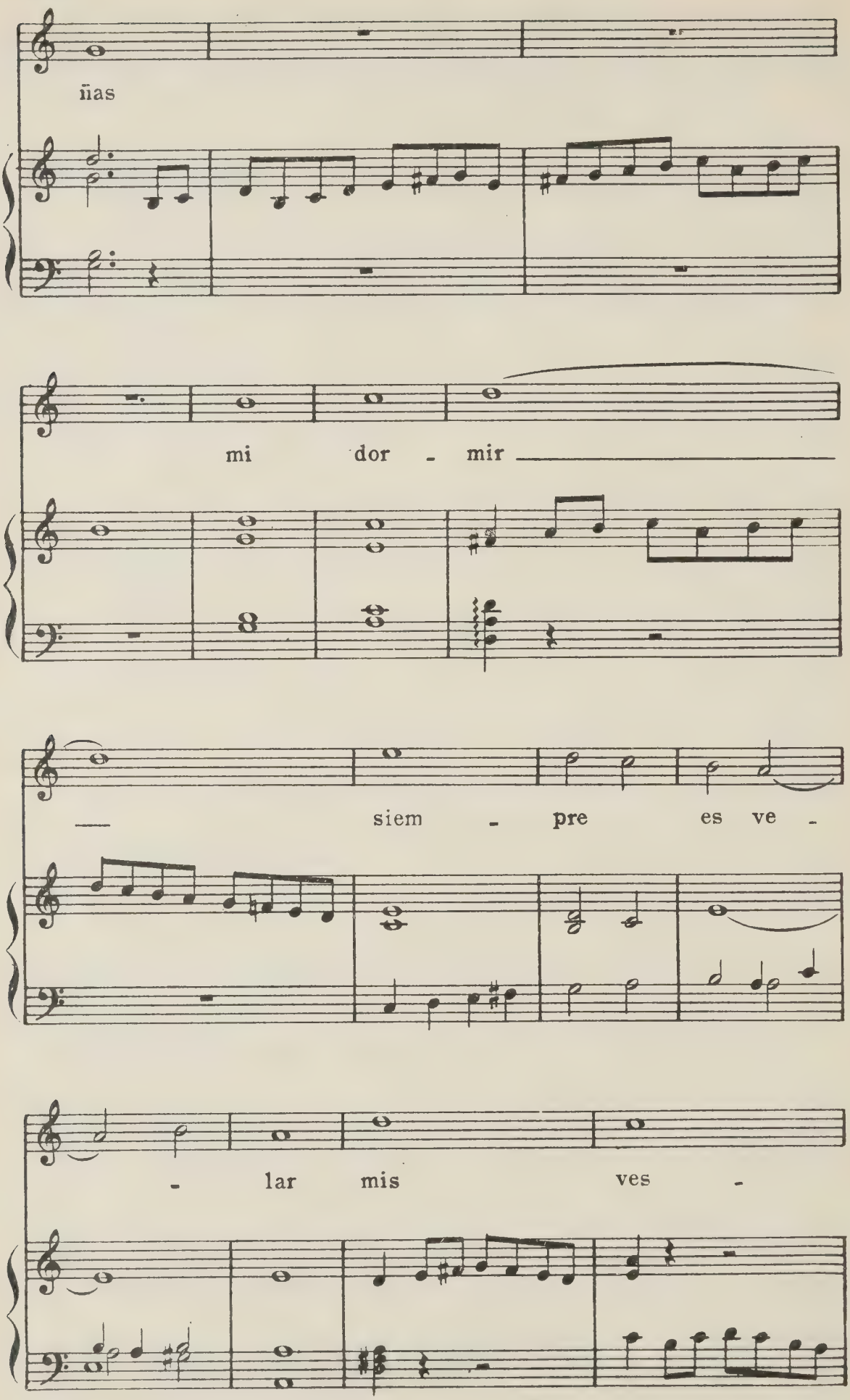

y em - pe - zó de
de cuan - to pue -
gri - - tos
do ma -
dar
tar
mis a - rre - os
has - ta que ha - -

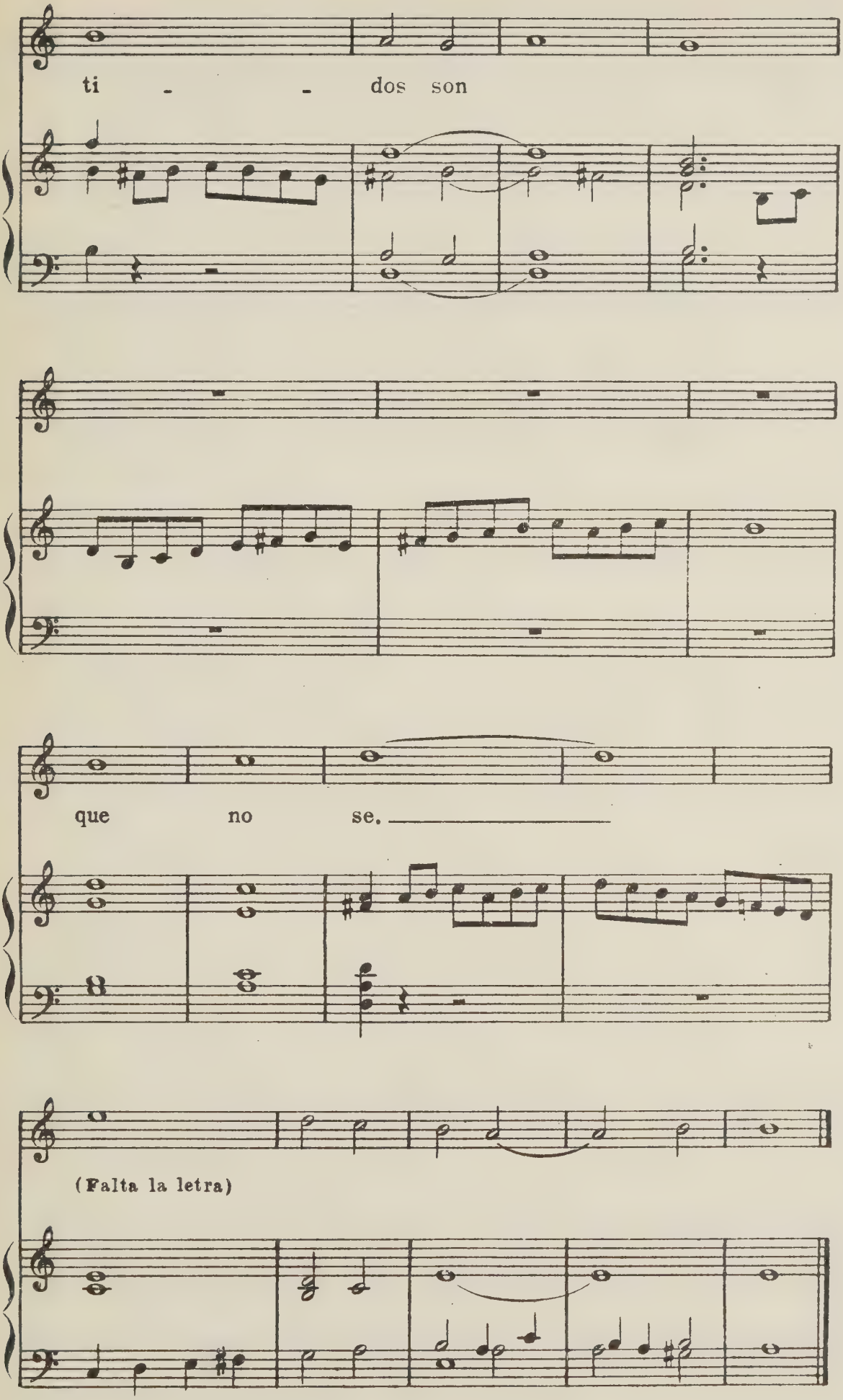

son las ar -
lle la muer -
- - mas
- - te
mi des - can - - -
que a - mor



SEGUNDA PARTE




ñas
mi dor - mir
siem - pre es ve -
- lar mis ves -

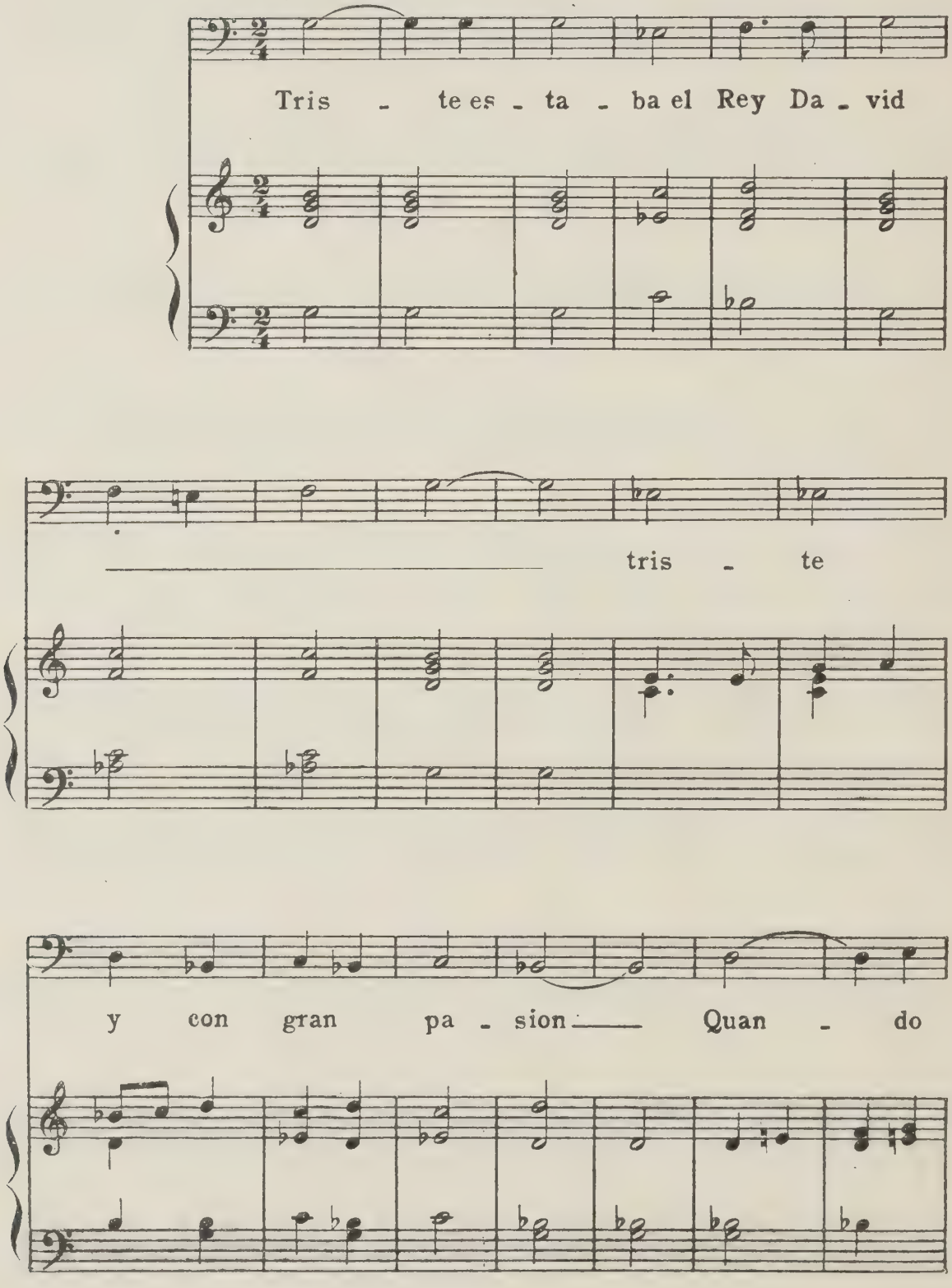

ti - - dos son
que no se.
(Falta la letra)

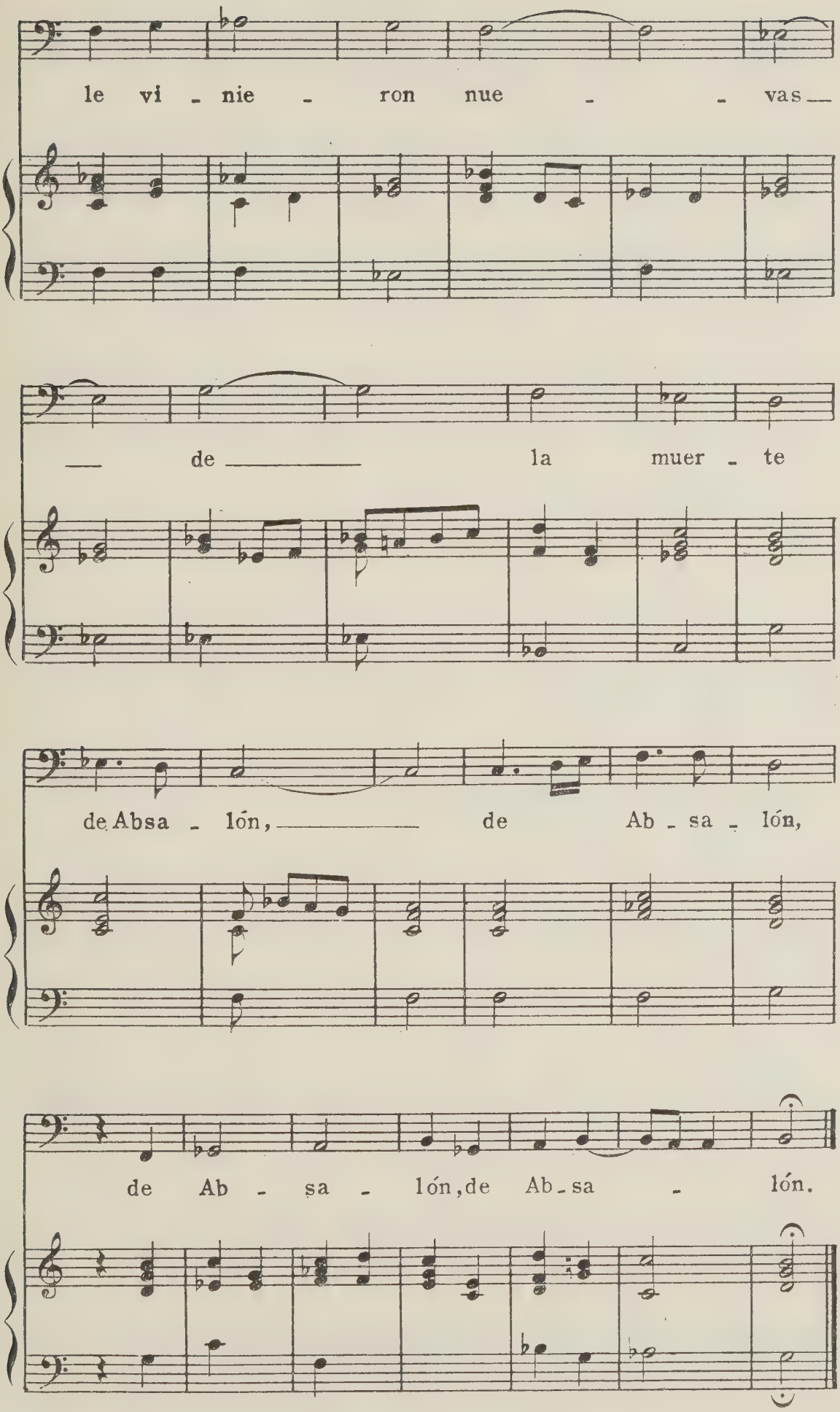
56)

Triste estaba el rey David.

Del libro de cifra de
Alonso de Mudarra, 1546.

Andante.



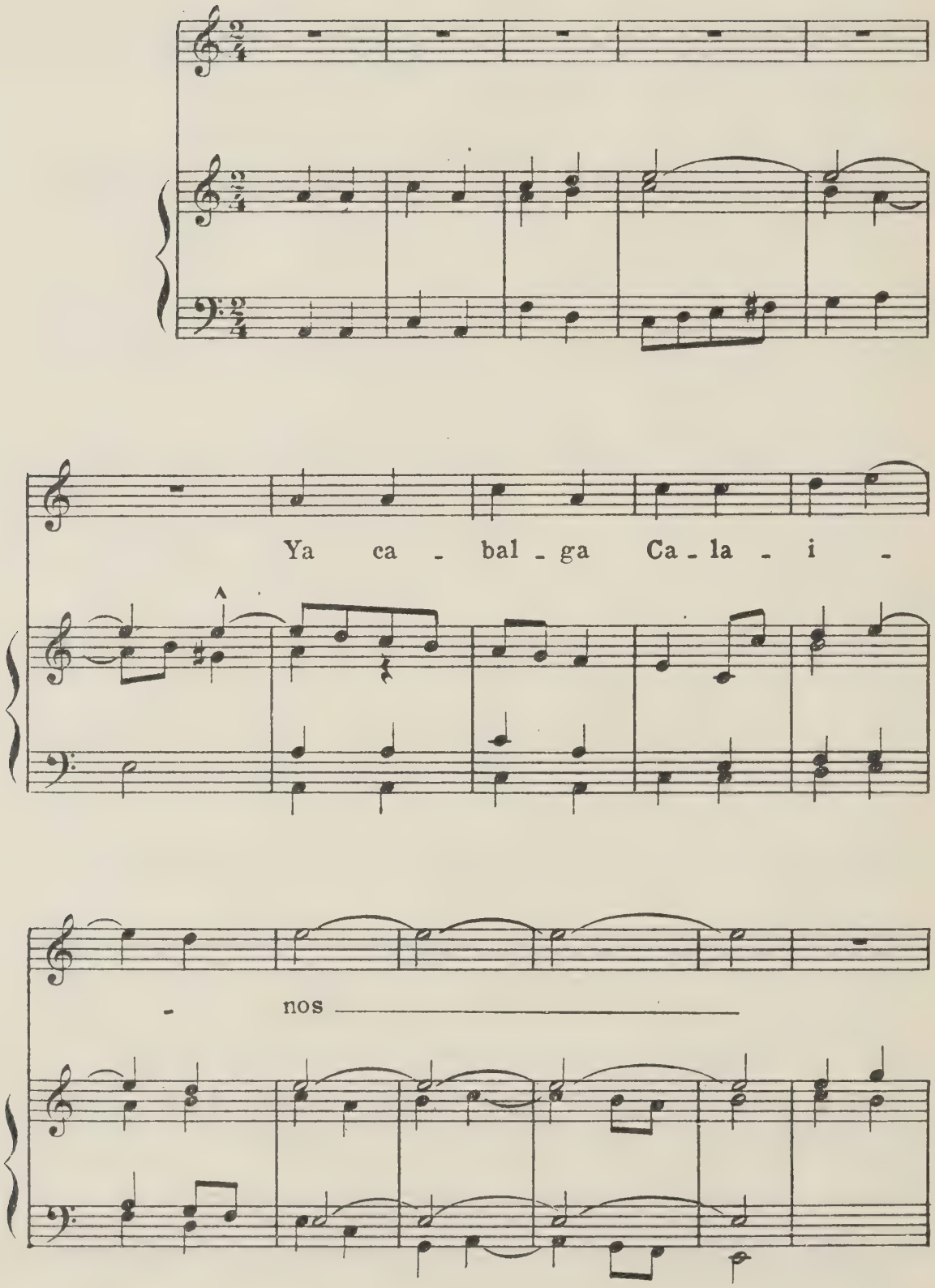

le vi - nie - ron nue - - vas
de la muer - te
de Absa - lón, de Ab - sa - lón,
de Ab - sa - lón, de Ab - sa - lón.

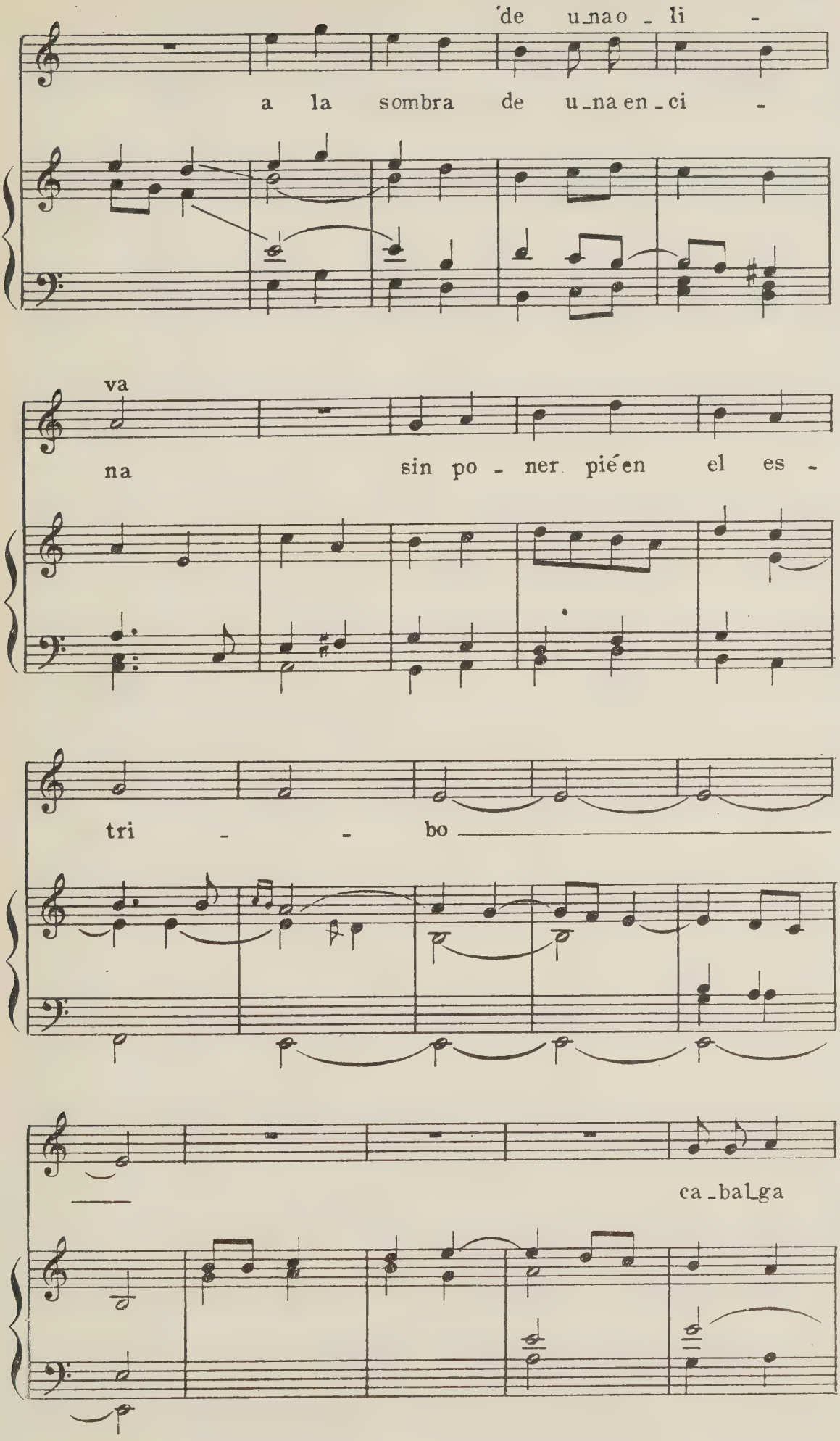
57)

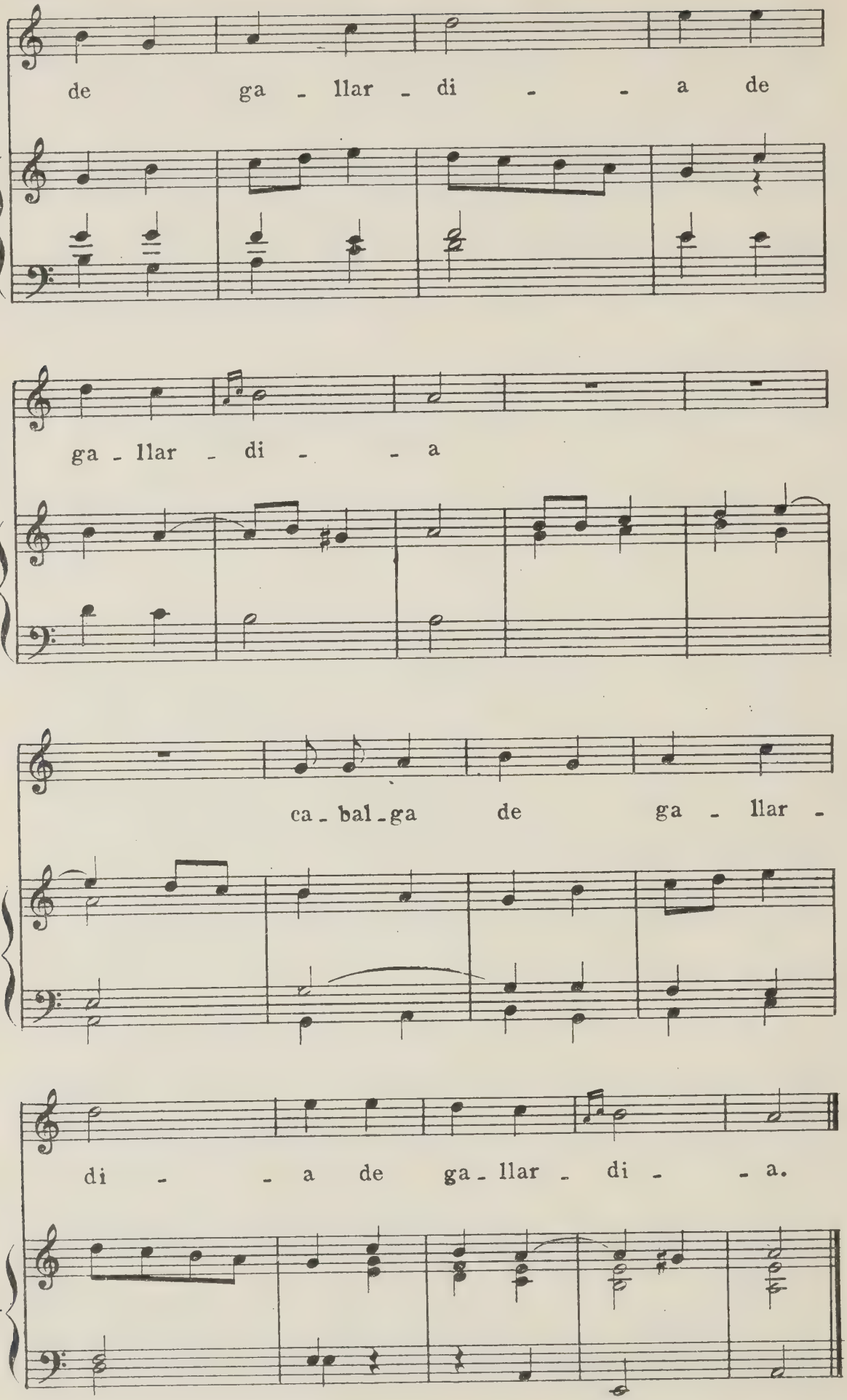
Ya cabalga Calainos

Romance viejo.

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrabano, 1547.




de u_na o _ li -
a la sombra de u_na en_ci -
va
na
sin po - ner pié en el es -
tri - - bo
ca_bal_ga

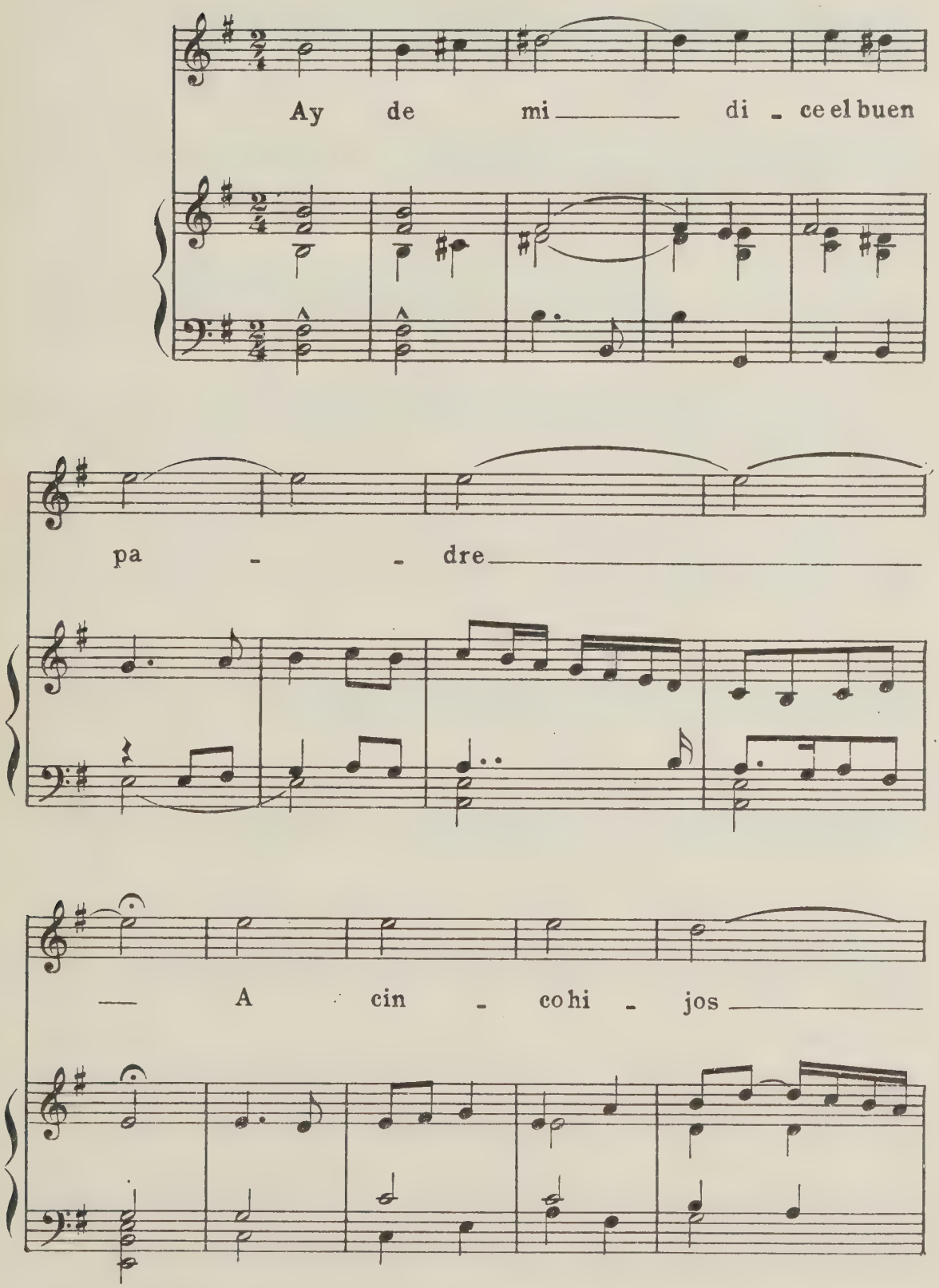

de ga - llar - di - - a de
ga - llar - di - - a
ca - bal - ga de ga - llar -
di - - a de ga - llar - di - - a.

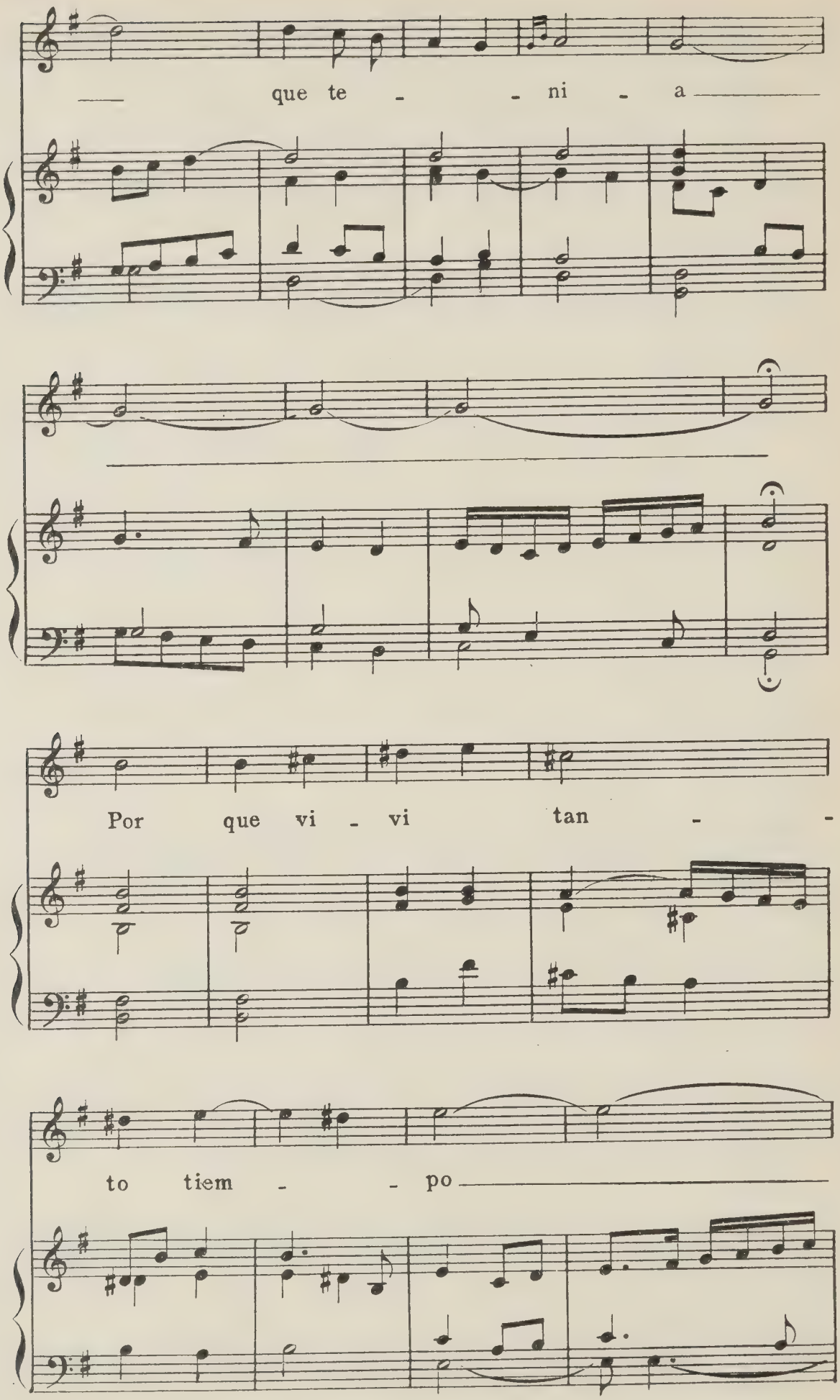
58)

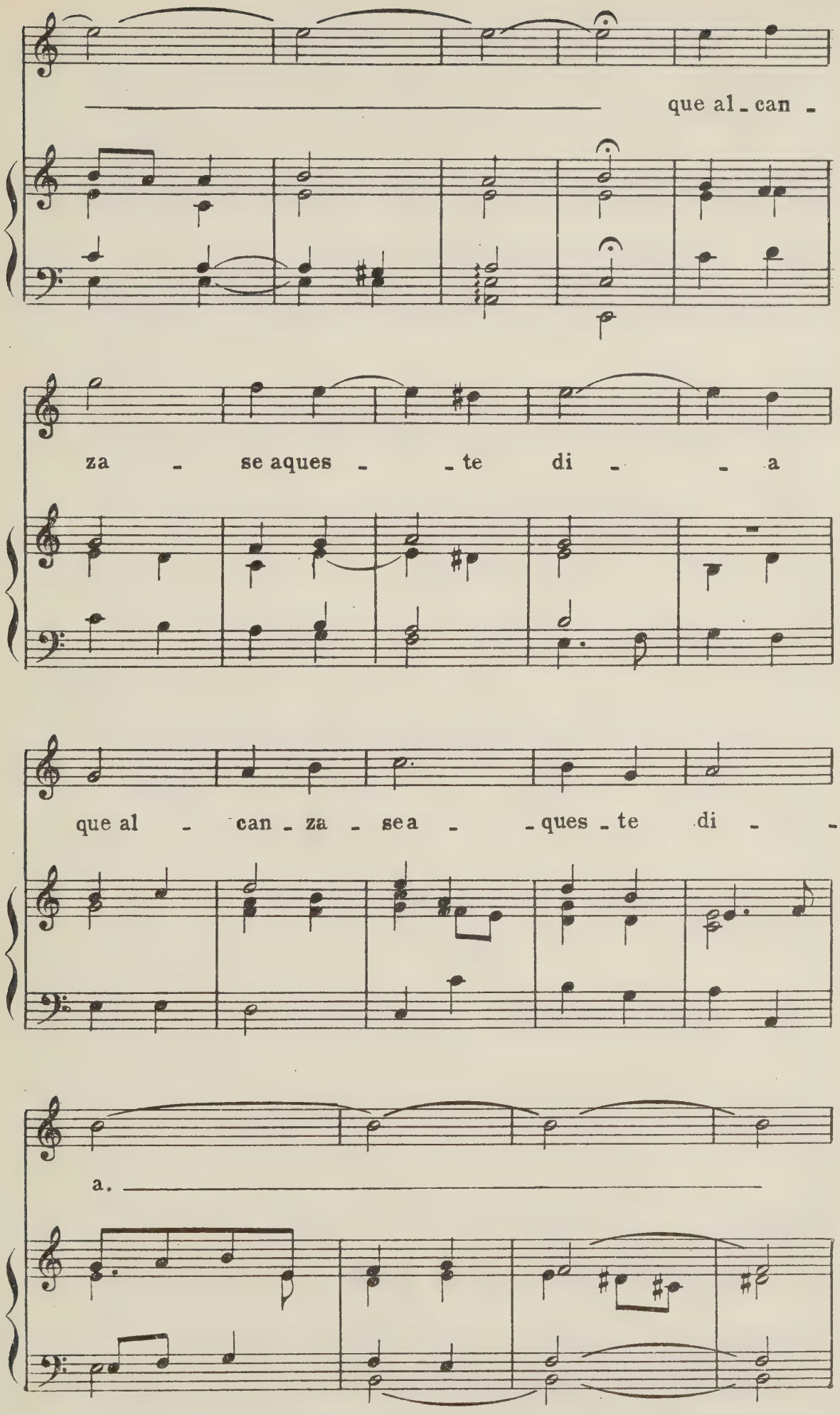
Ay! de mi...

Tonada a sonada de romance viejo.

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrabano, 1547.



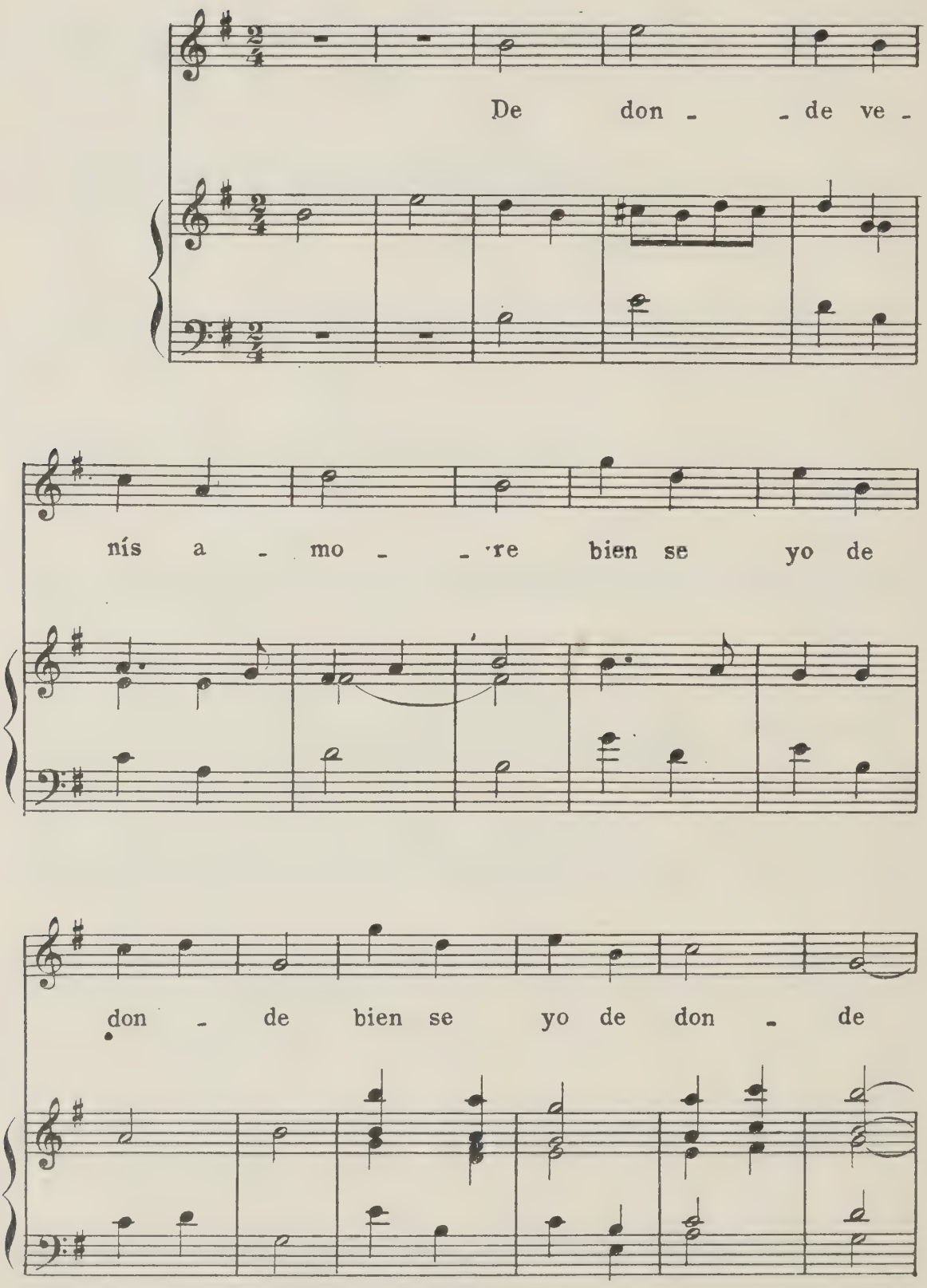

que te - - ni - a
Por que vi - vi tan - -
to tiem - - po

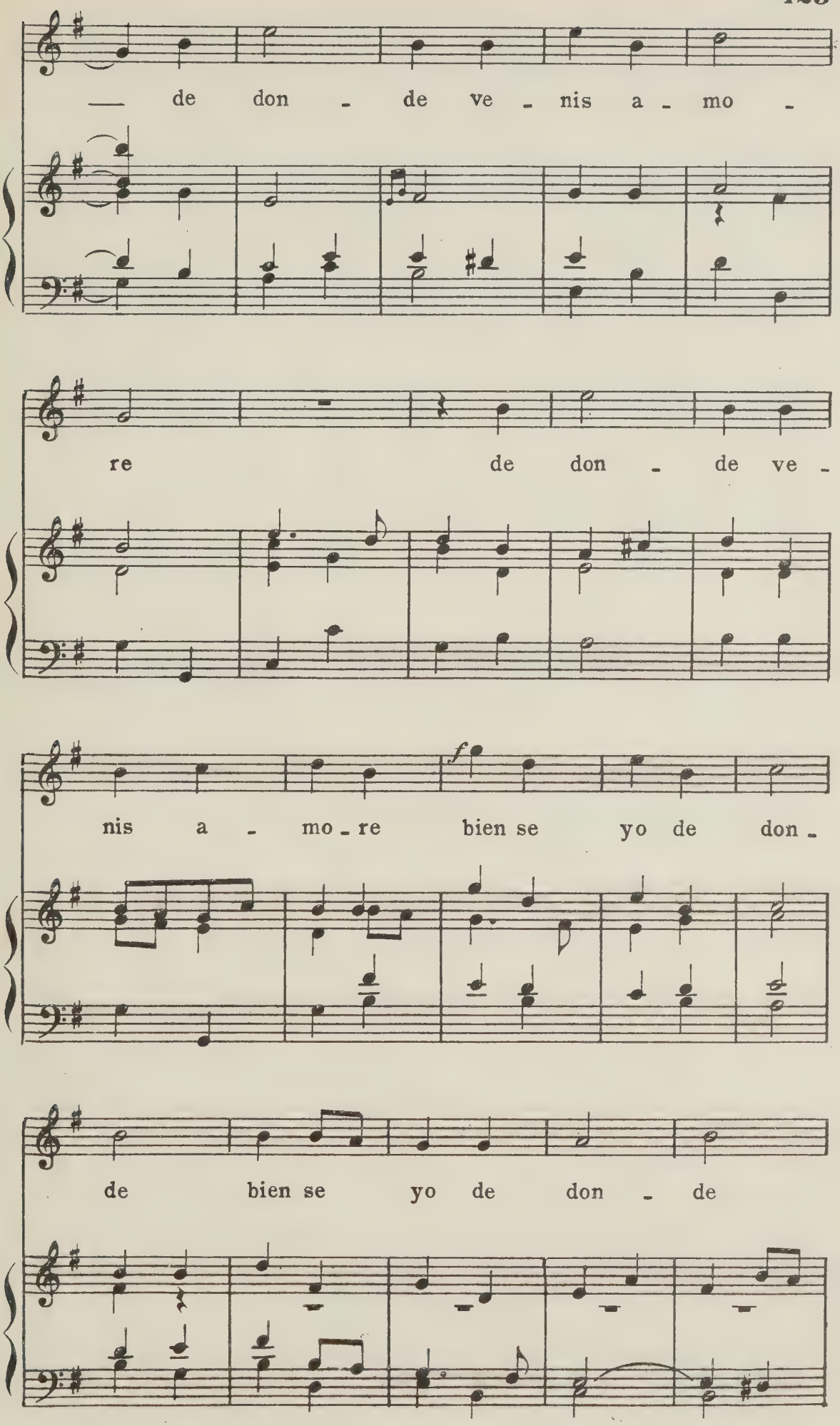

que al - can -
za - se aques - - te di - - a
que al - can - za - se a - - ques - te di - -
a.

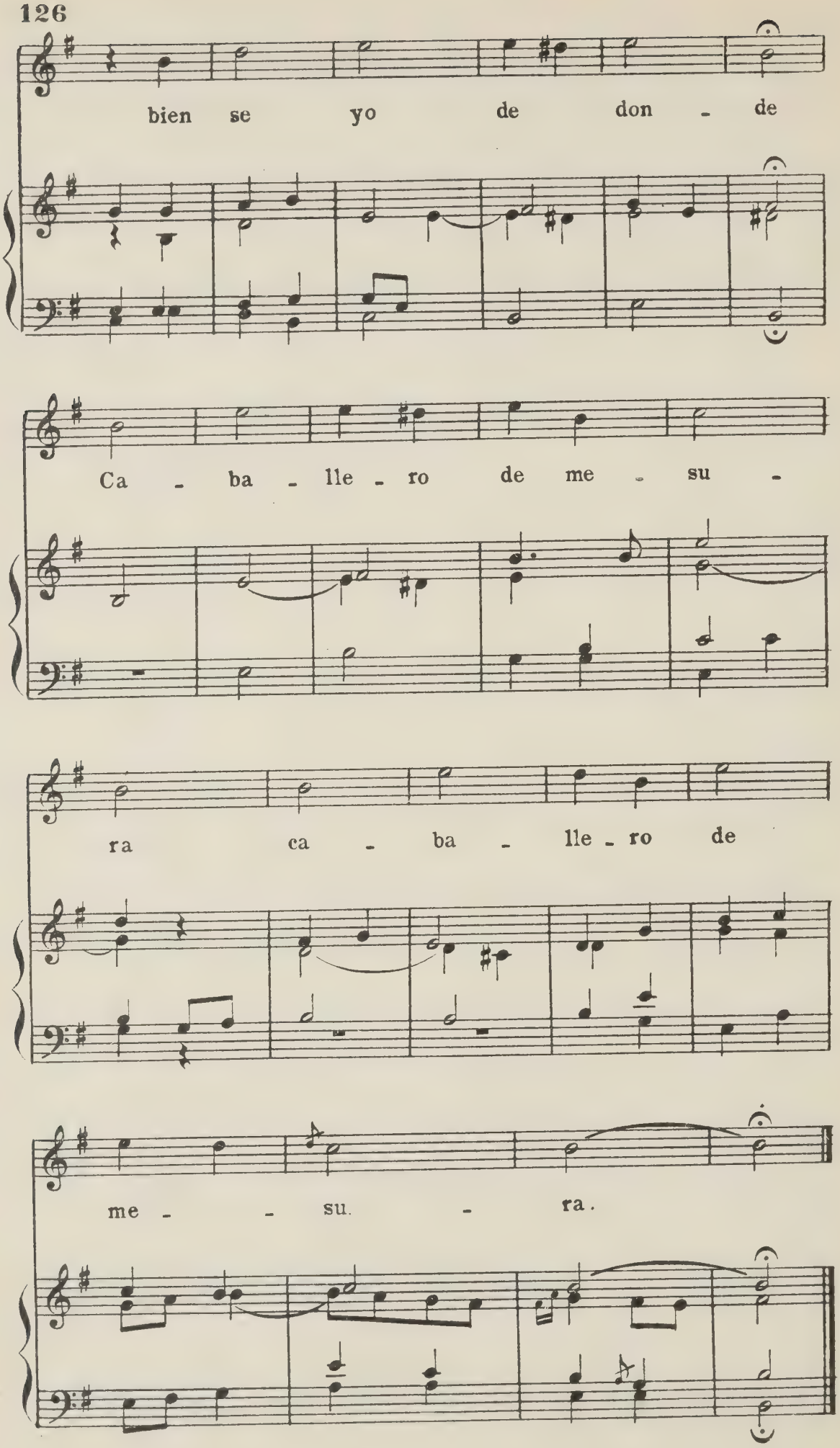
59)

De donde vęnís, amore . . .

Del libro Silva de Sirenas de
Enriquez de Valderrábano, 1547.




— de don - de ve - nis a - mo -
re de don - de ve -
nis a - mo - re bien se yo de don -
f
de bien se yo de don - de

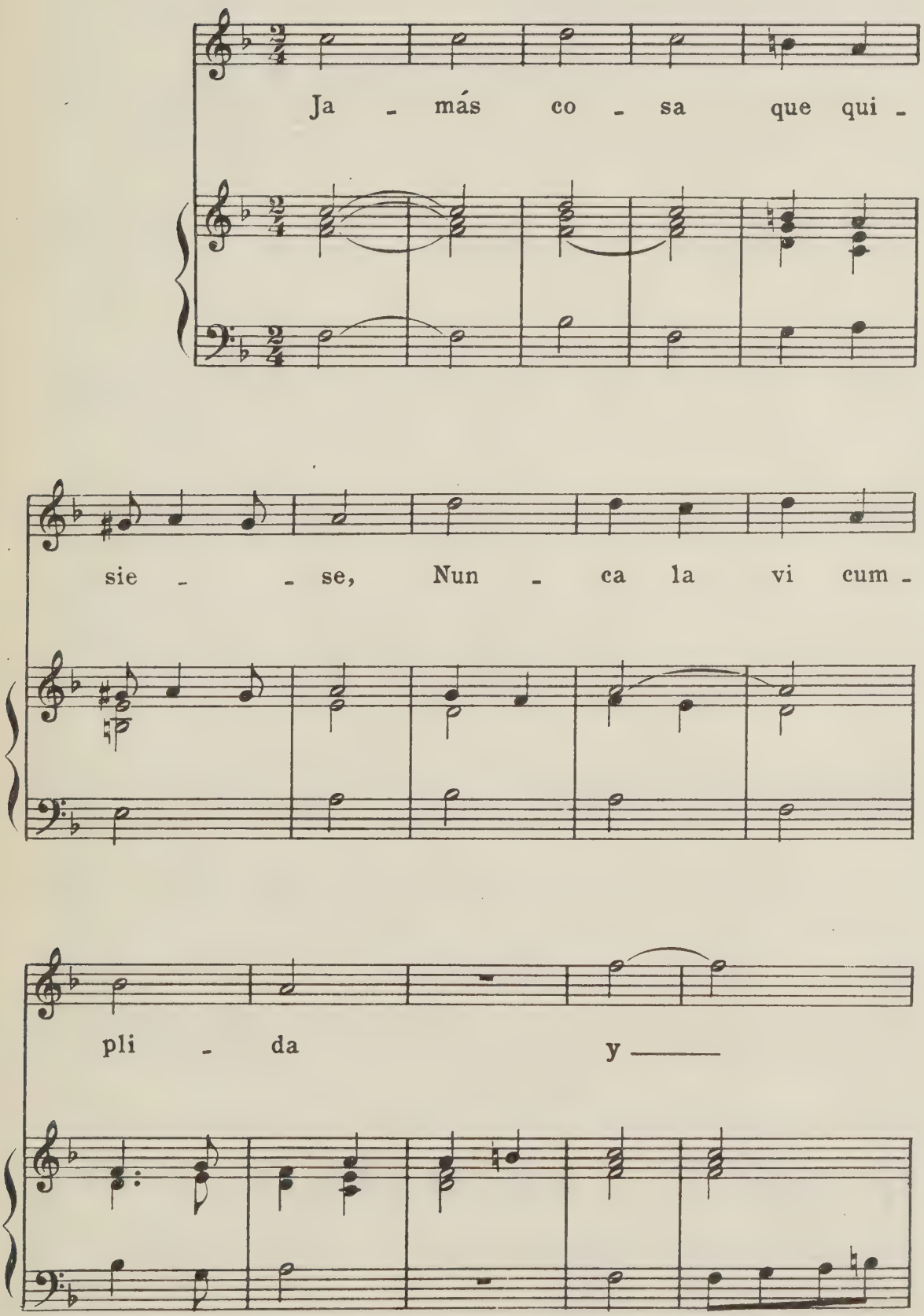

bien se yo de don - de
Ca - ba - lle - ro de me - su -
ra ca - ba - lle - ro de
me - - su. - ra.

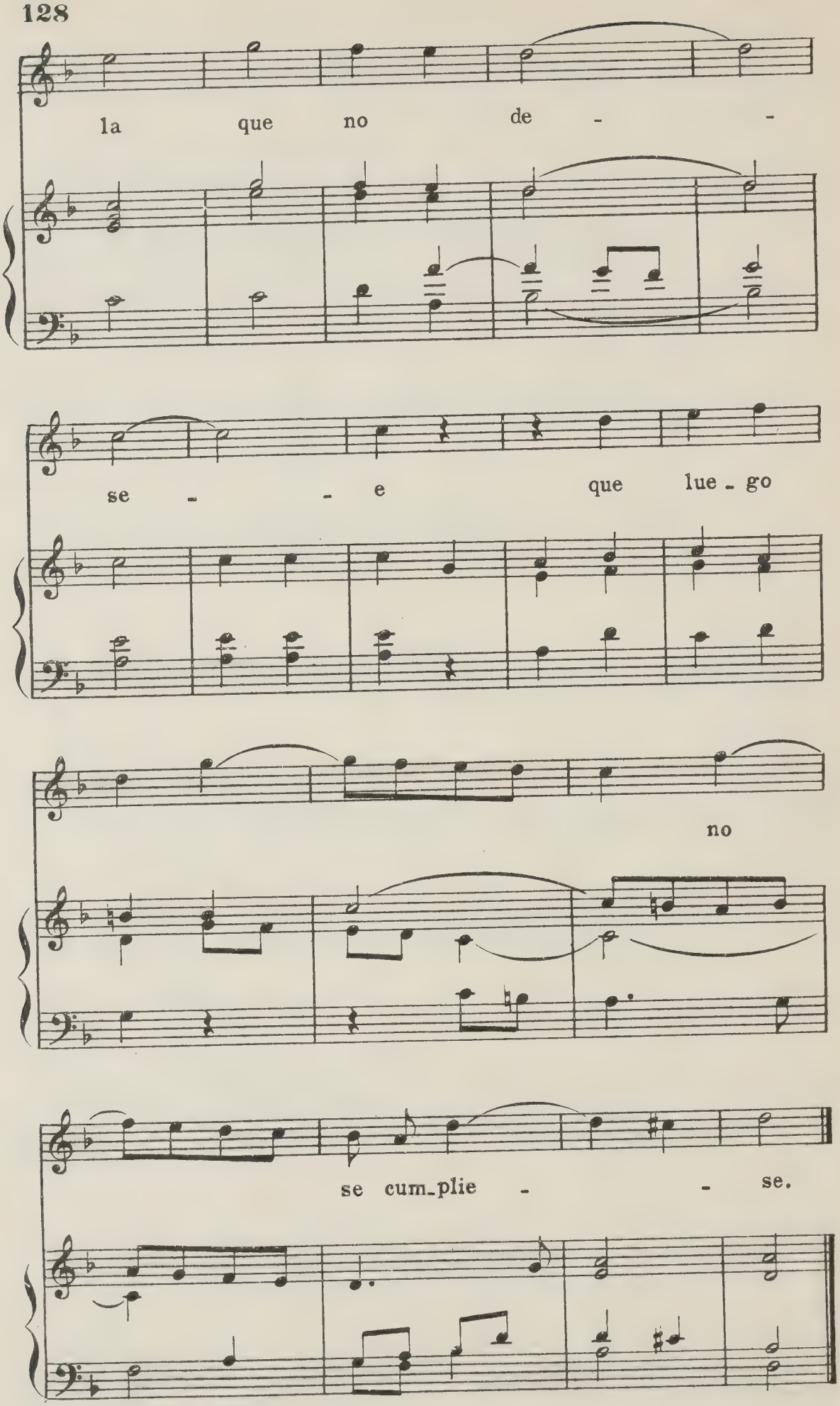
60)

Jamás cosa que quisiese

Romance

Del libro Silva de Sirenas de Enriquez de Valderrábano, 1547.

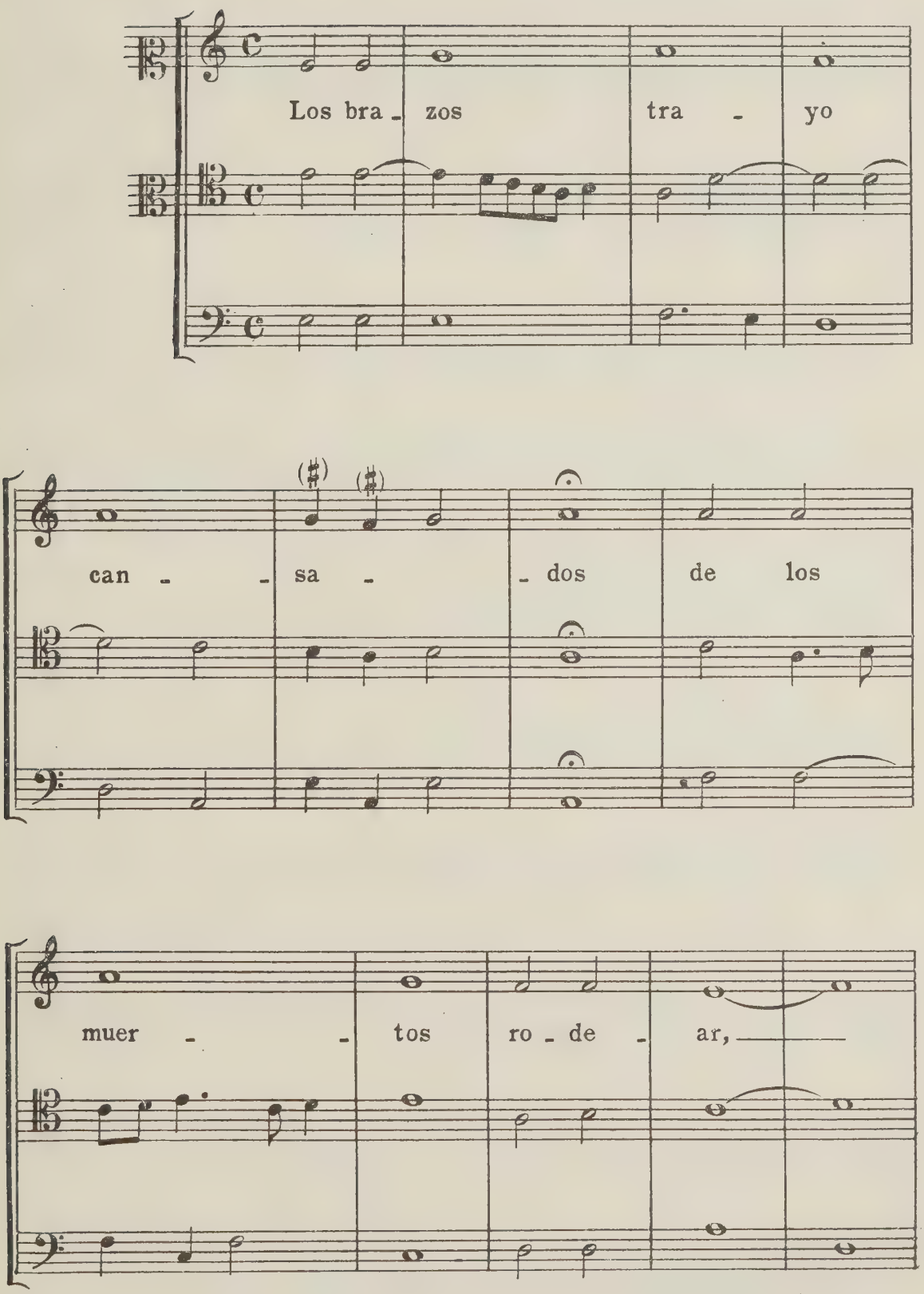


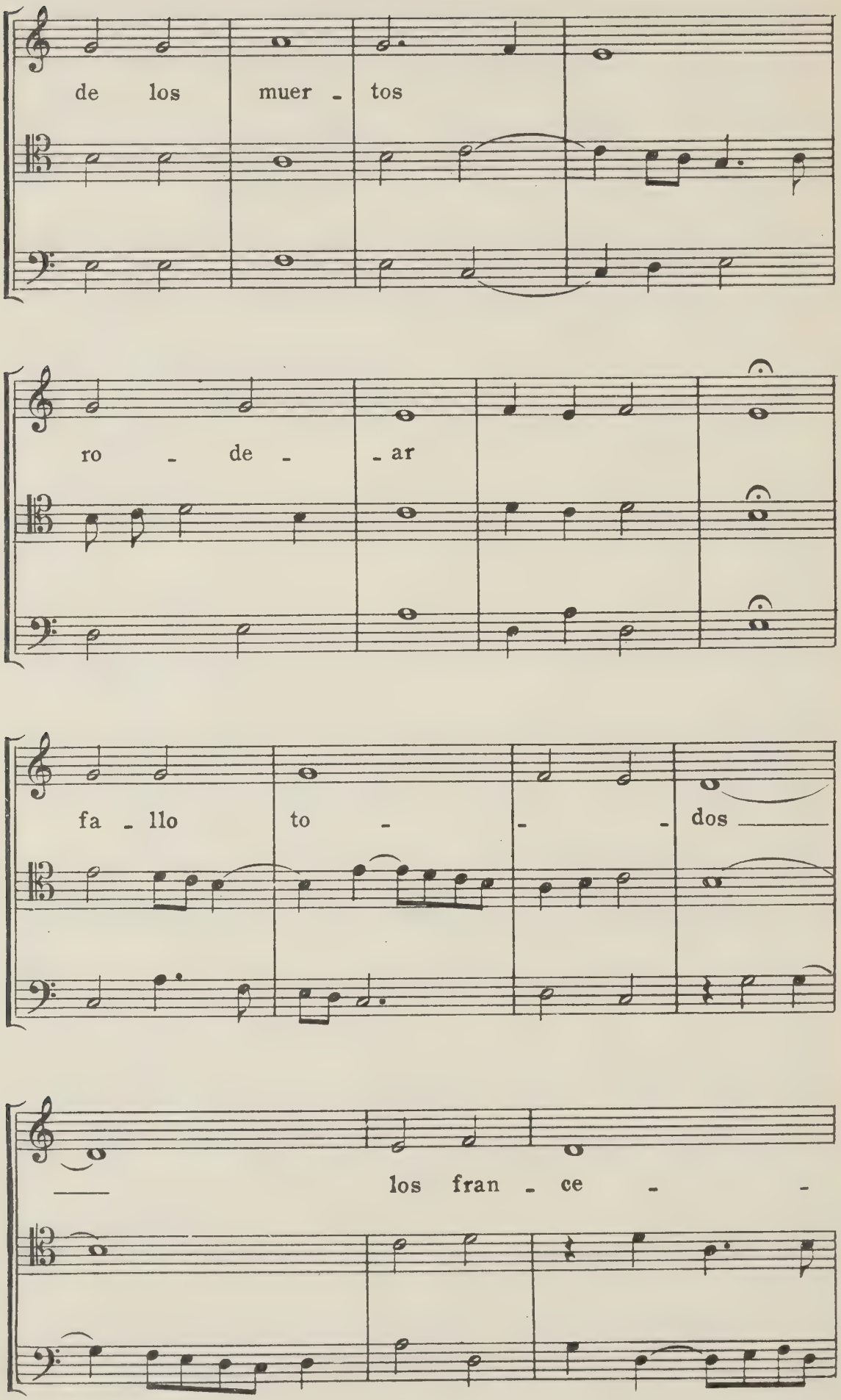

la que no de - -
se - - e que lue - go
no
se cum - plie - - se.

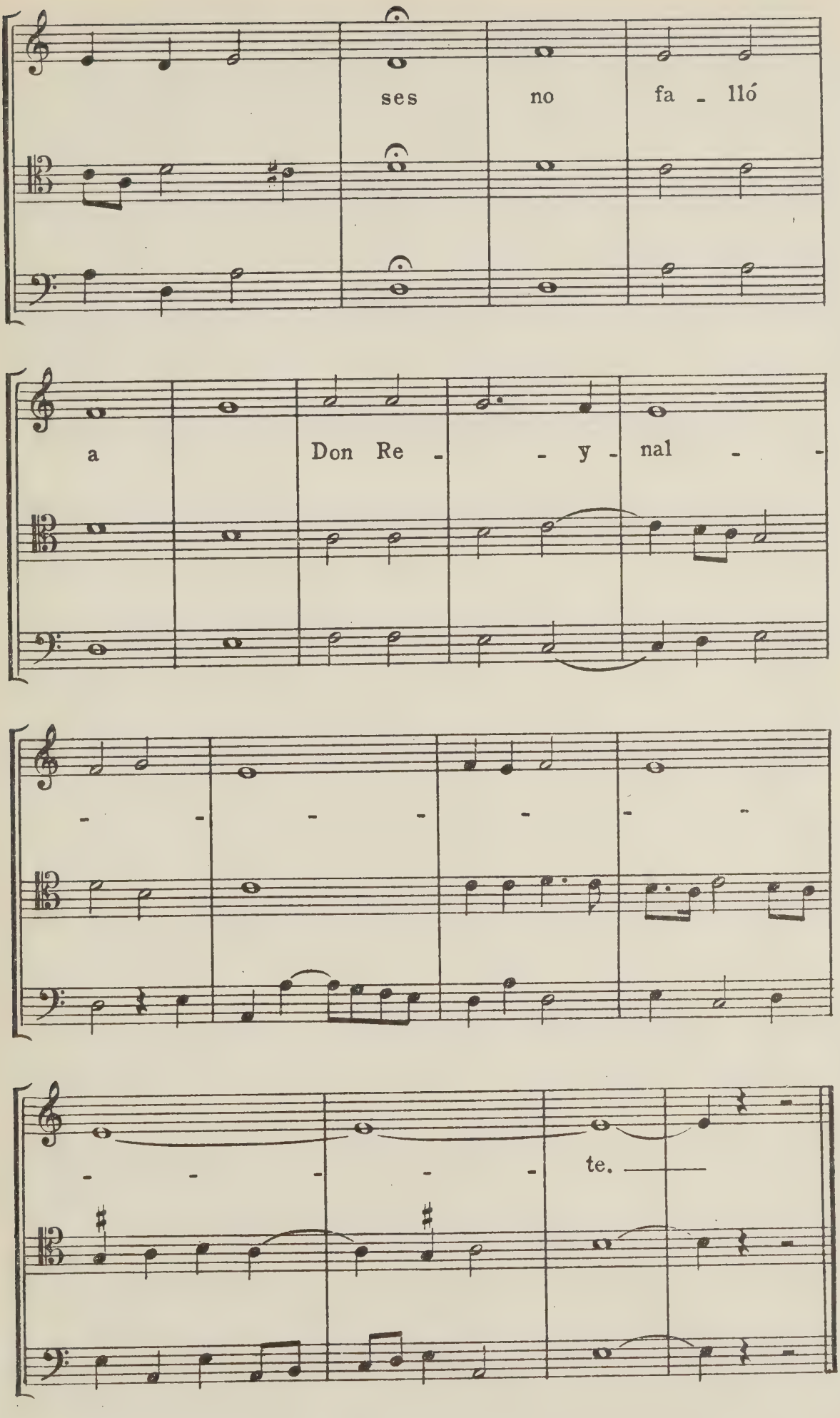
61)

Los brazos trayo cansados...

Millán.
Composición anterior al 1547.



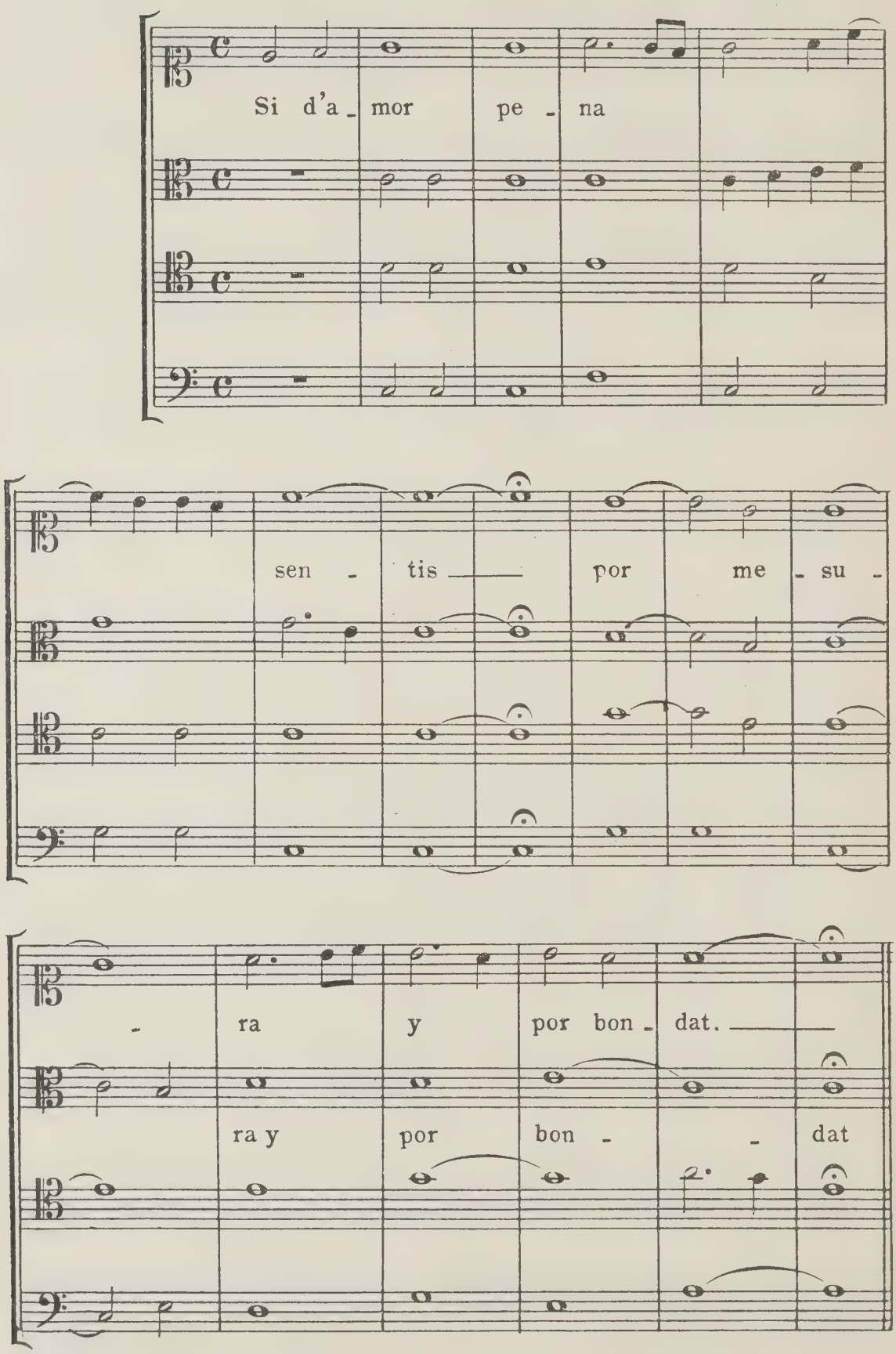

de los muer - tos
ro - de - ar
fa - llo to - - dos
los fran - ce -

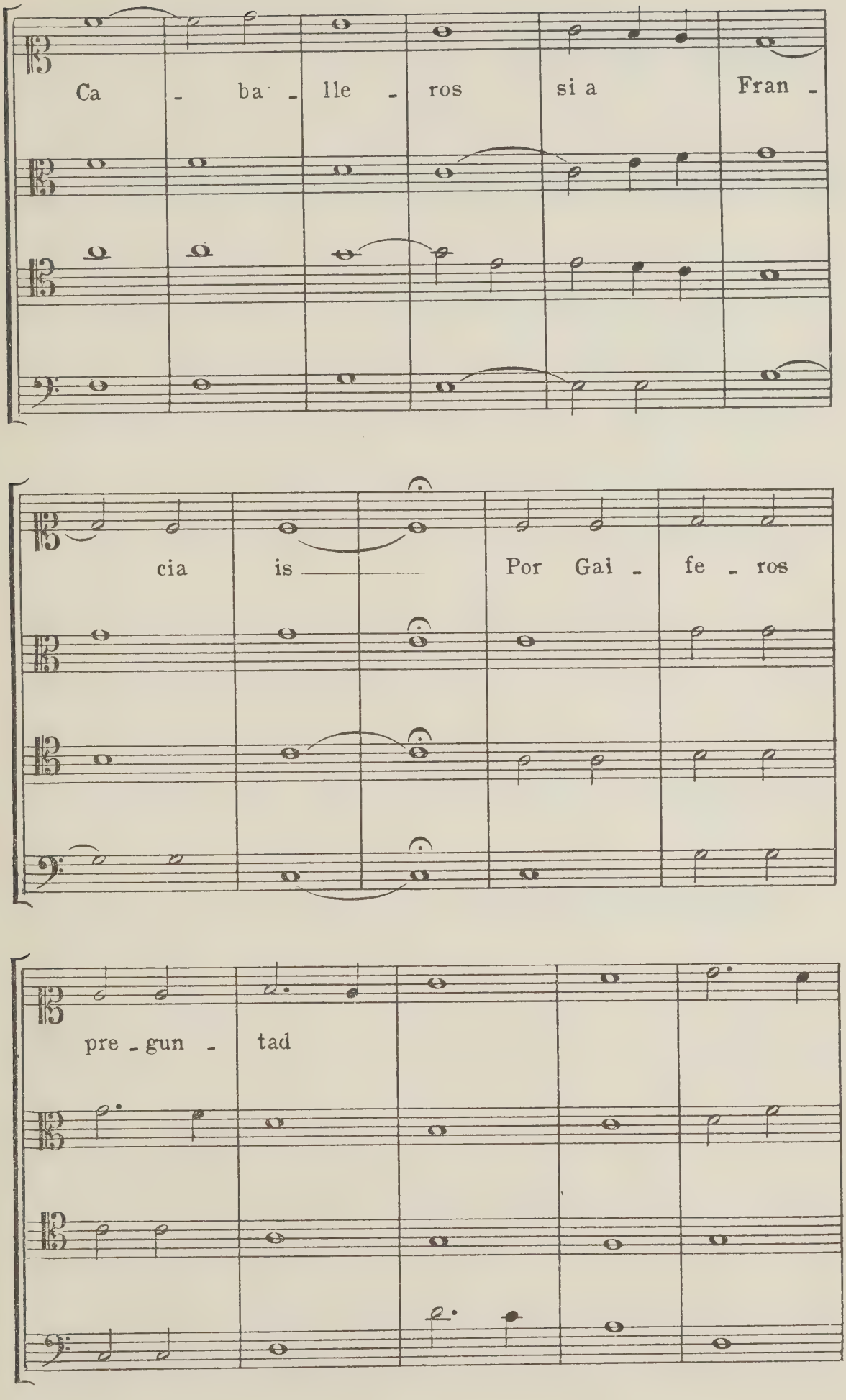

ses no fa - lló
a Don Re - - y - nal - -
- - - - - -
- - - - - te.

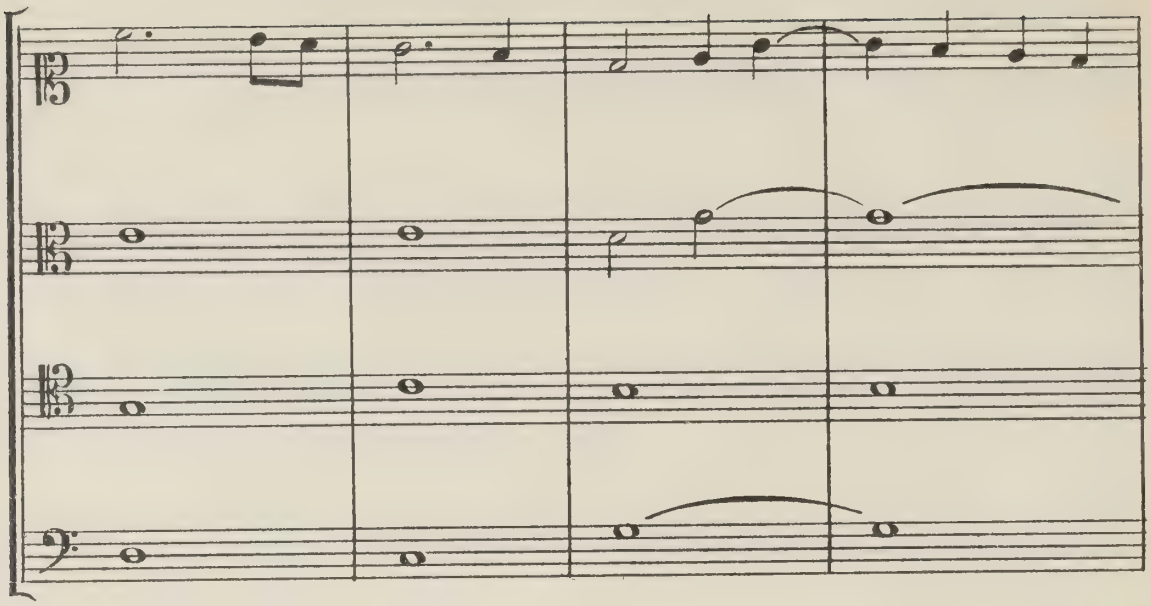
62)

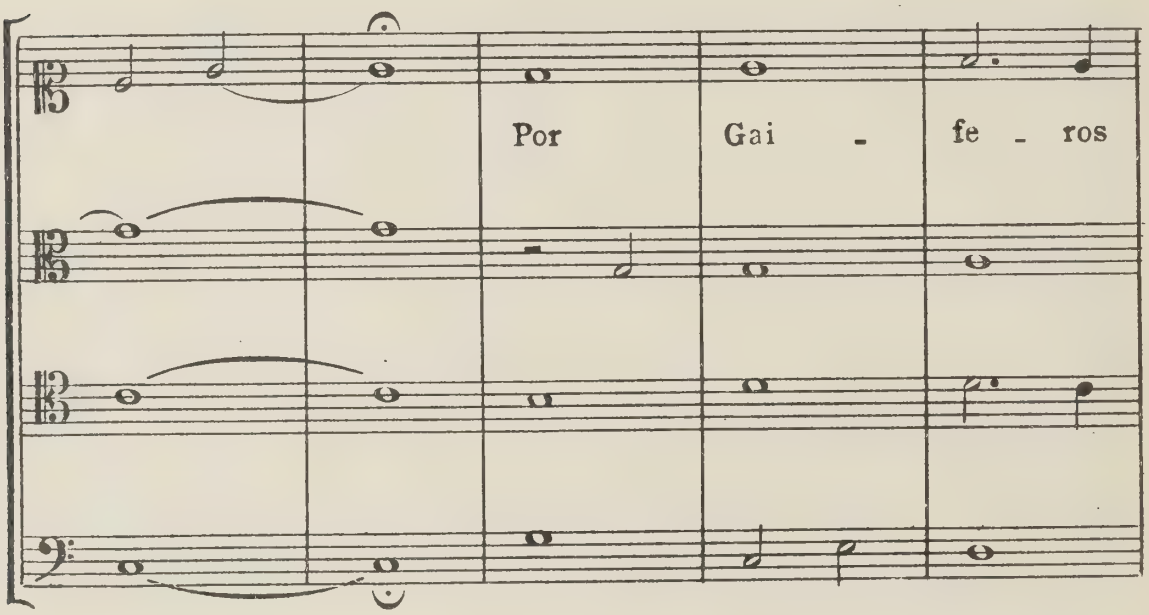
Si d'amor pena sentís...

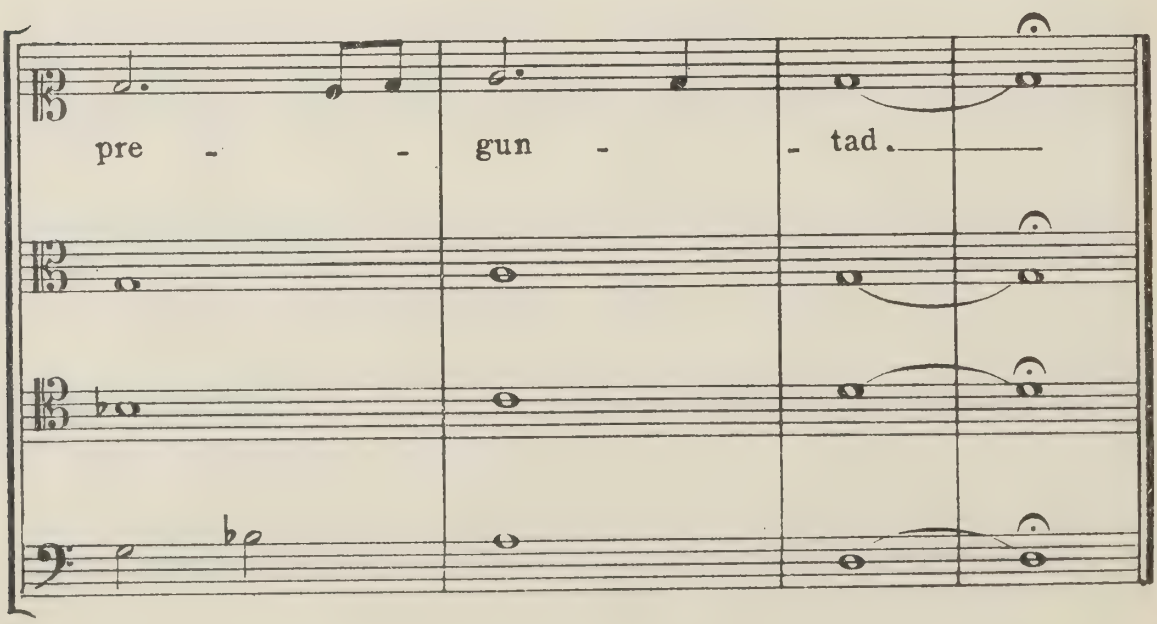
Anónimo
Siglo XVI.




Ca - ba - lle - ros si a Fran -
cia is
Por Gal - fe - ros
pre - gun - tad




Por Gai - fe - ros

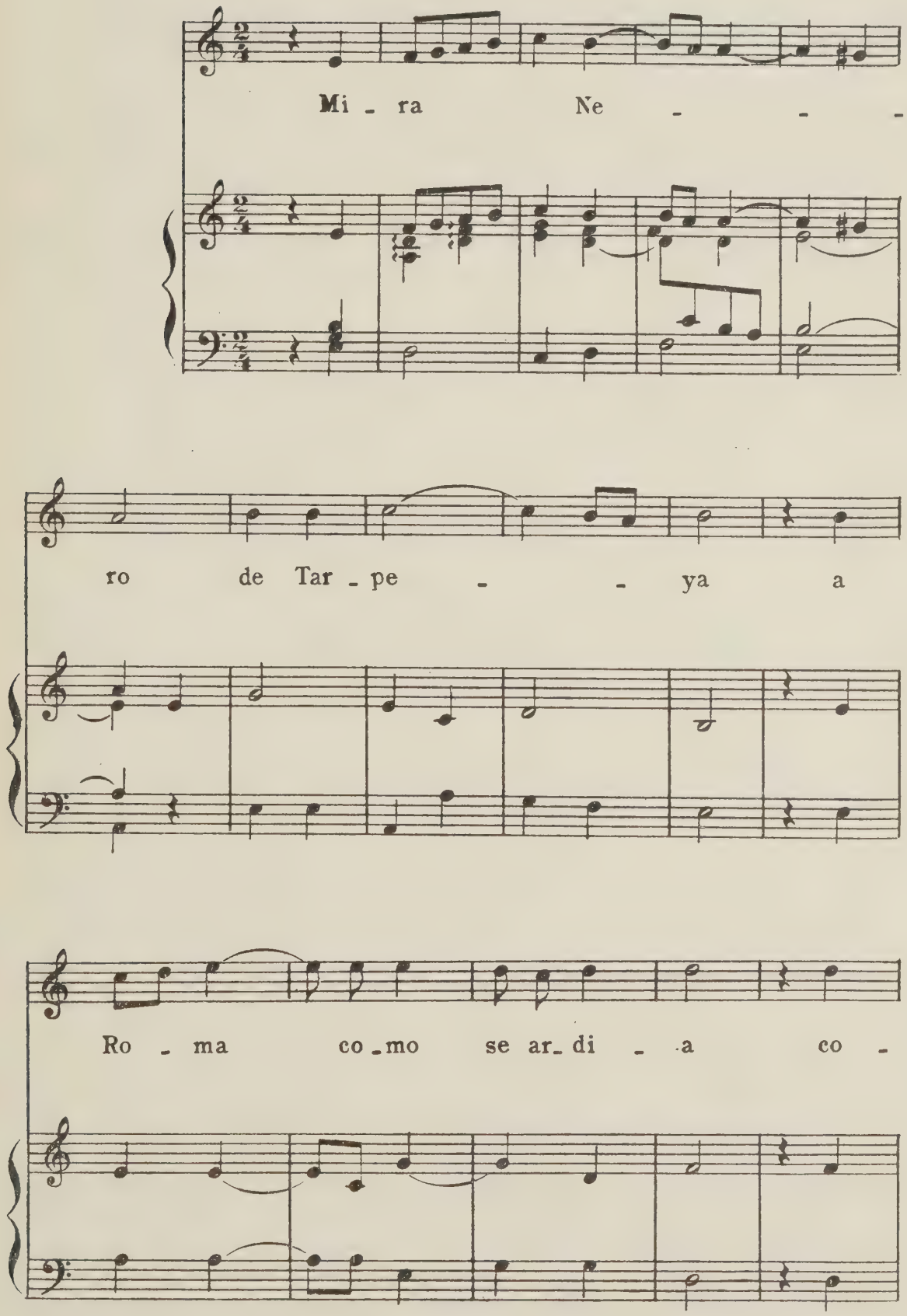

pre - - gun - - tad.

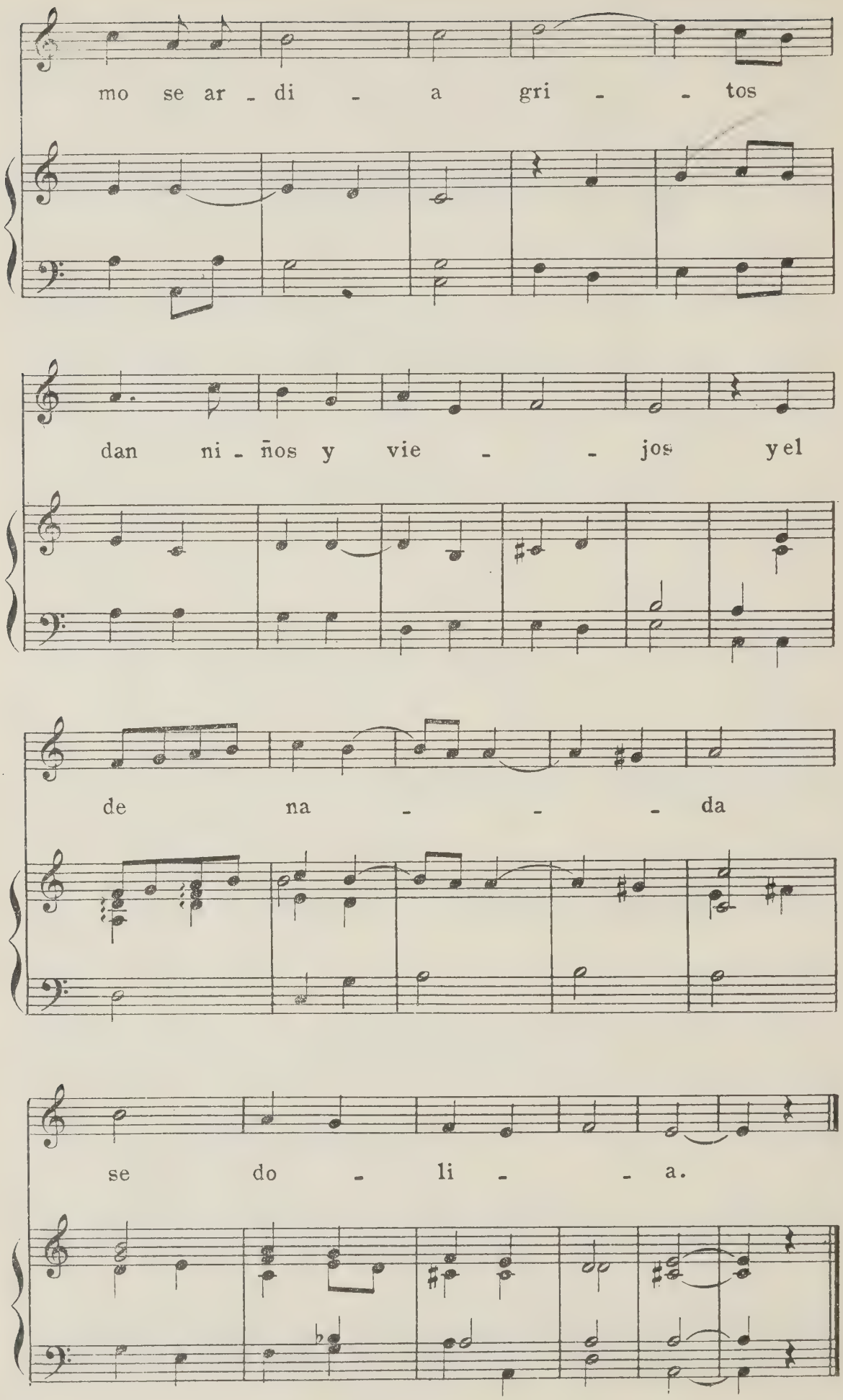
63)

Mira Nero da Tarpeya

Romance viejo

Del Libro de la declaración de instrumentos, de Fray Juan Bermudo, 1548.

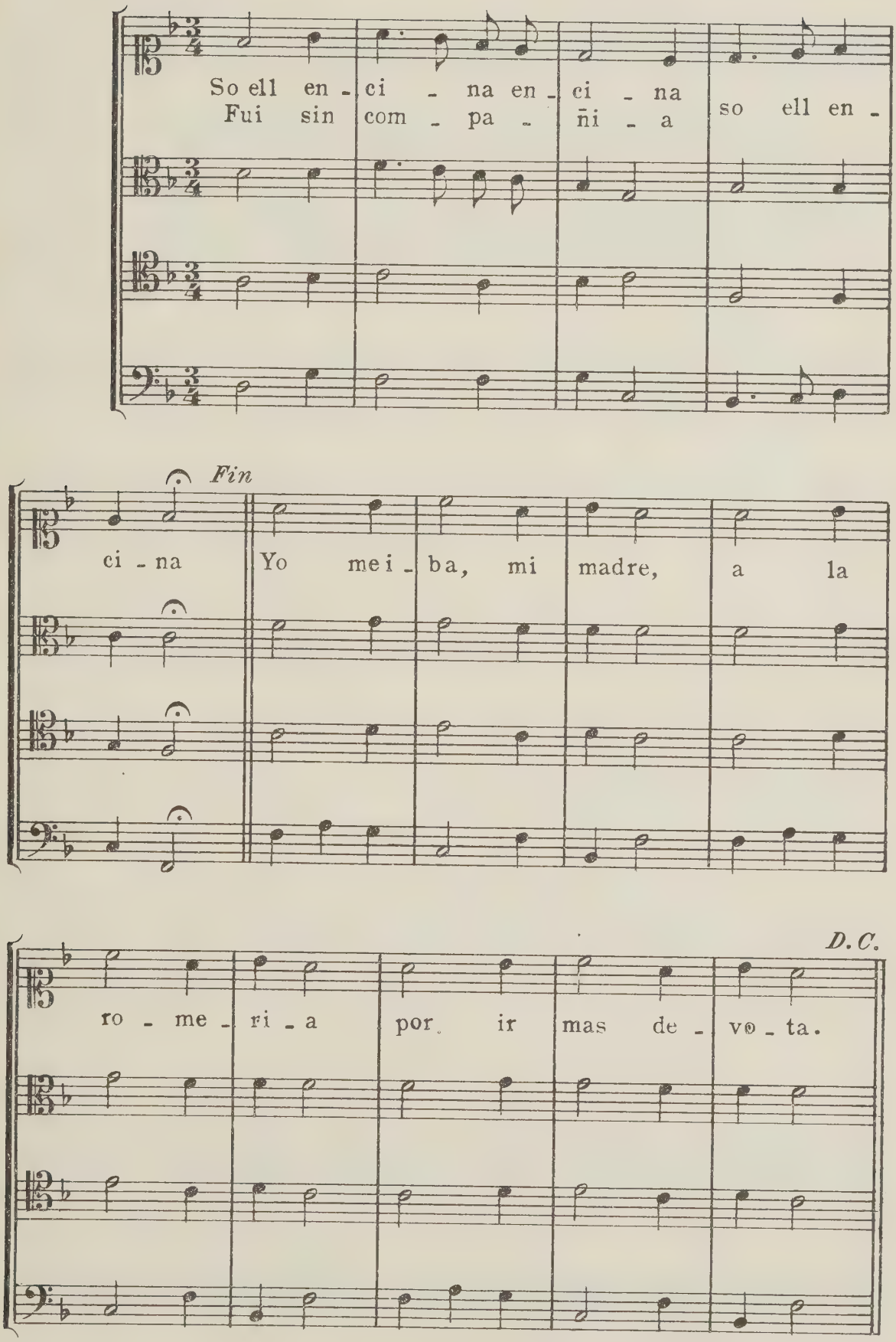



mo se ar - di - a gri - - tos
dan ni - ños y vie - - jos y el
de na - - - da
se do - li - - a.

64)

So ell encina....

Anónimo.
Siglo XVI

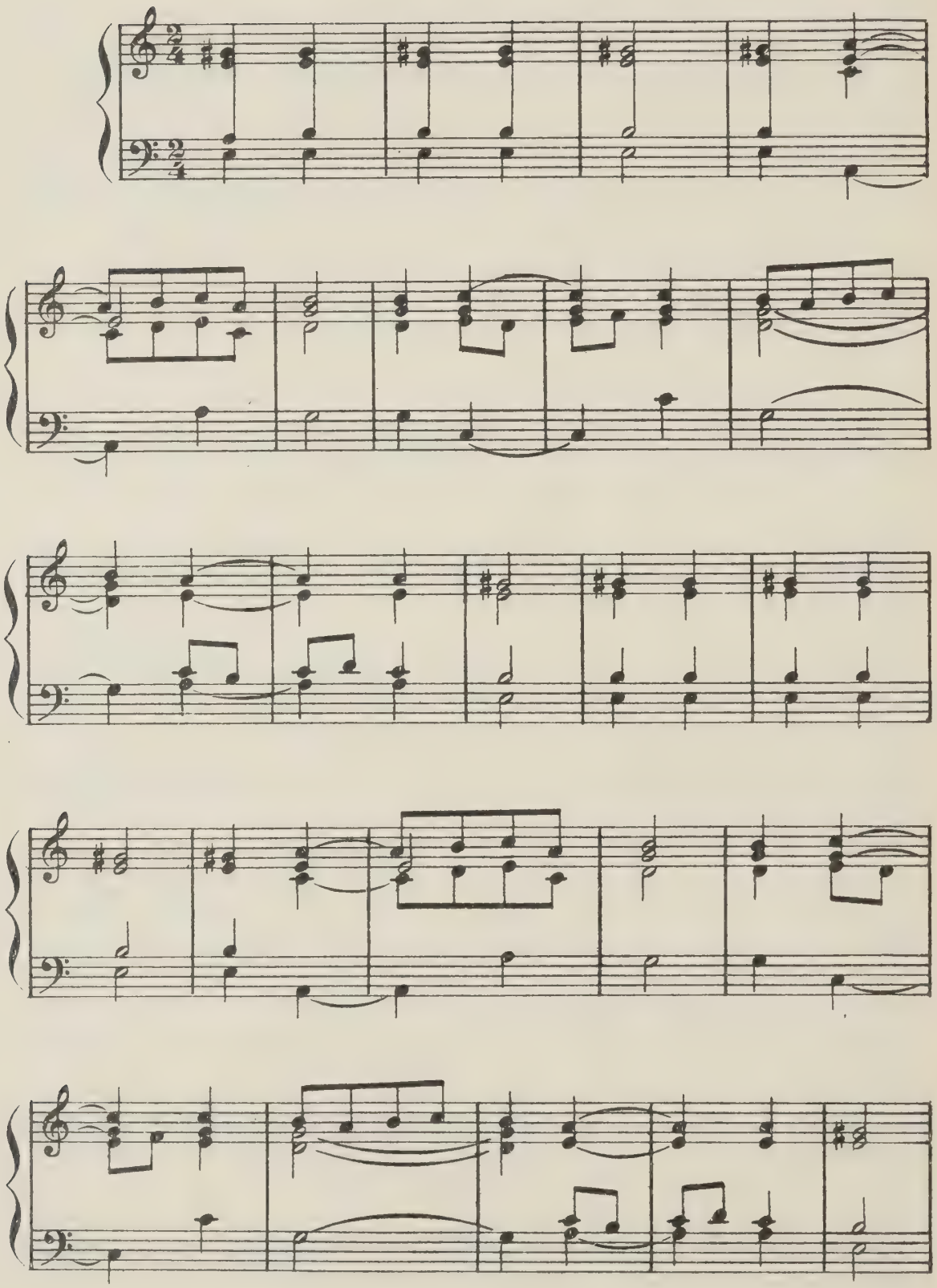


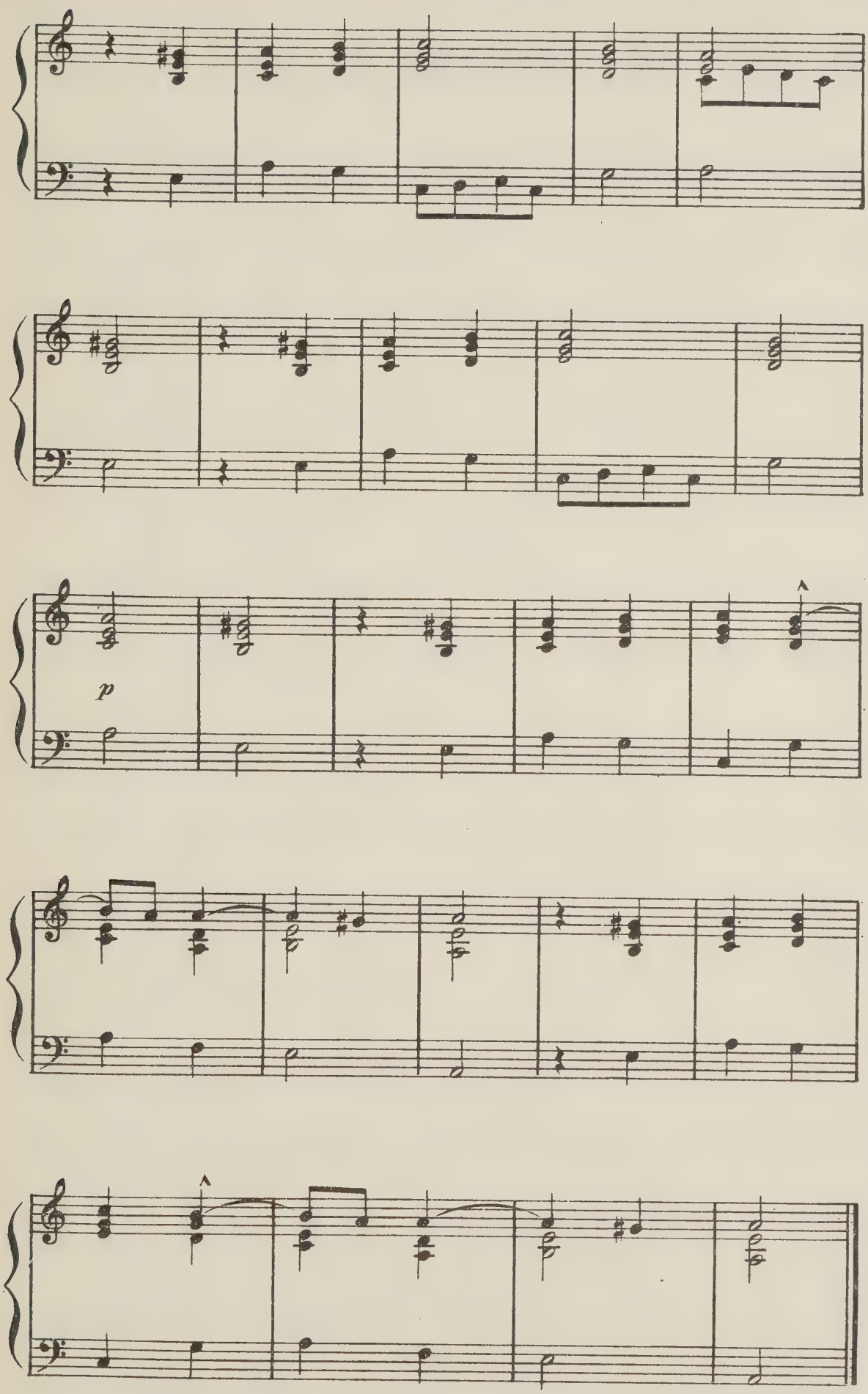
65)

Pavana

Muy llana para tañer

Del libro de cifra
de Pisador, 1552



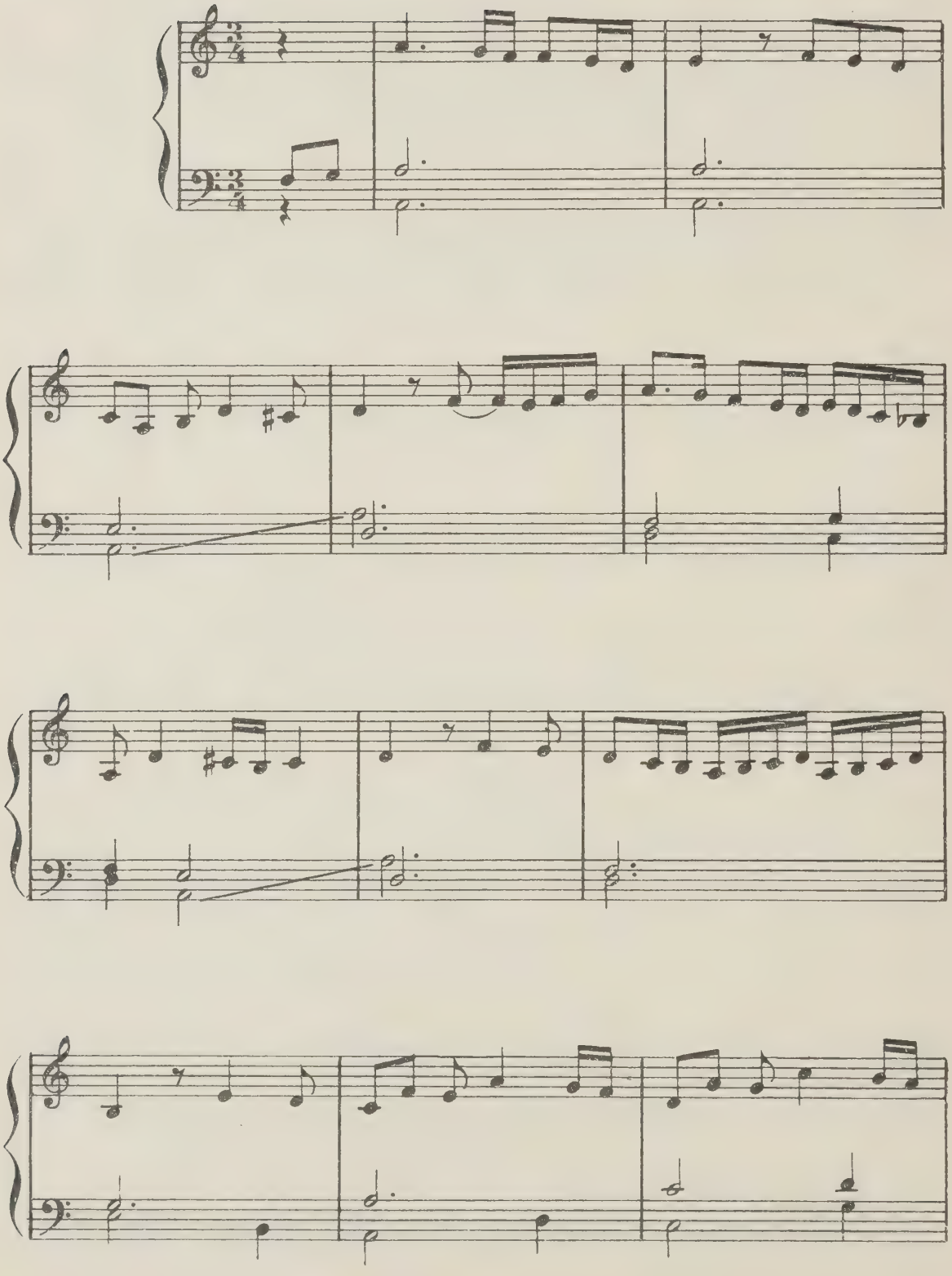

p

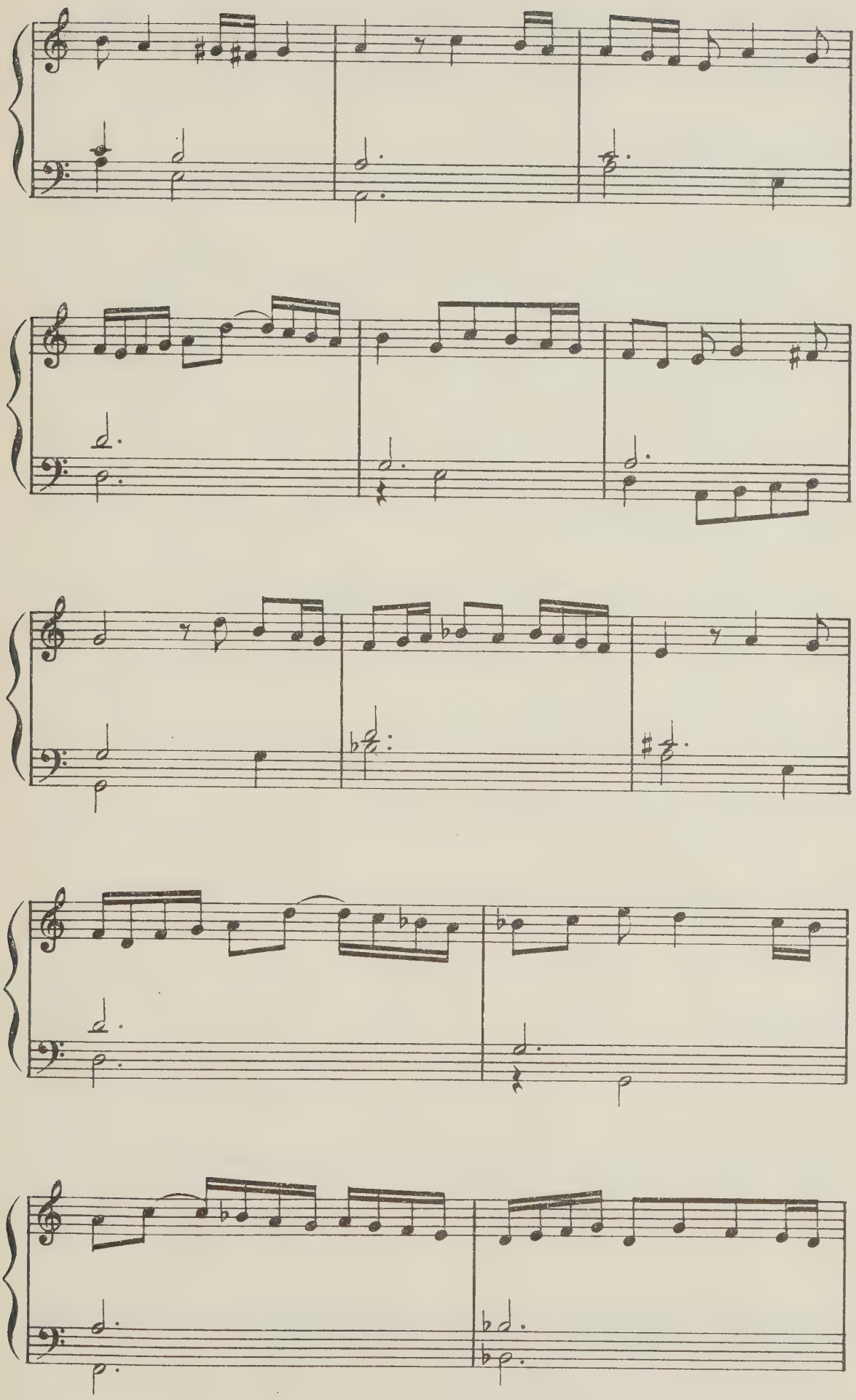
66)

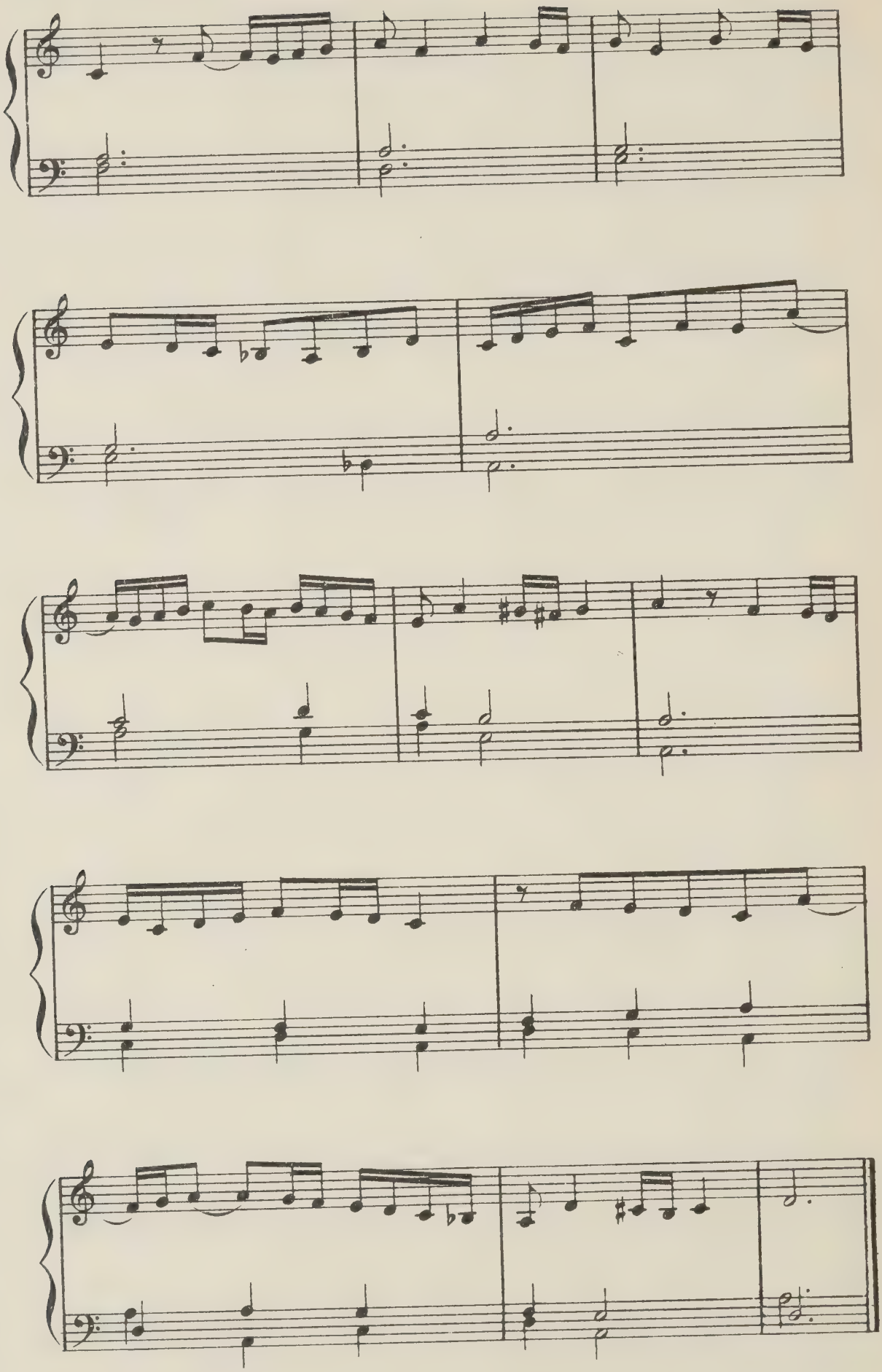
Alta

Danza antigua alemana.

Del libro de cifra
de Pisador, 1552.





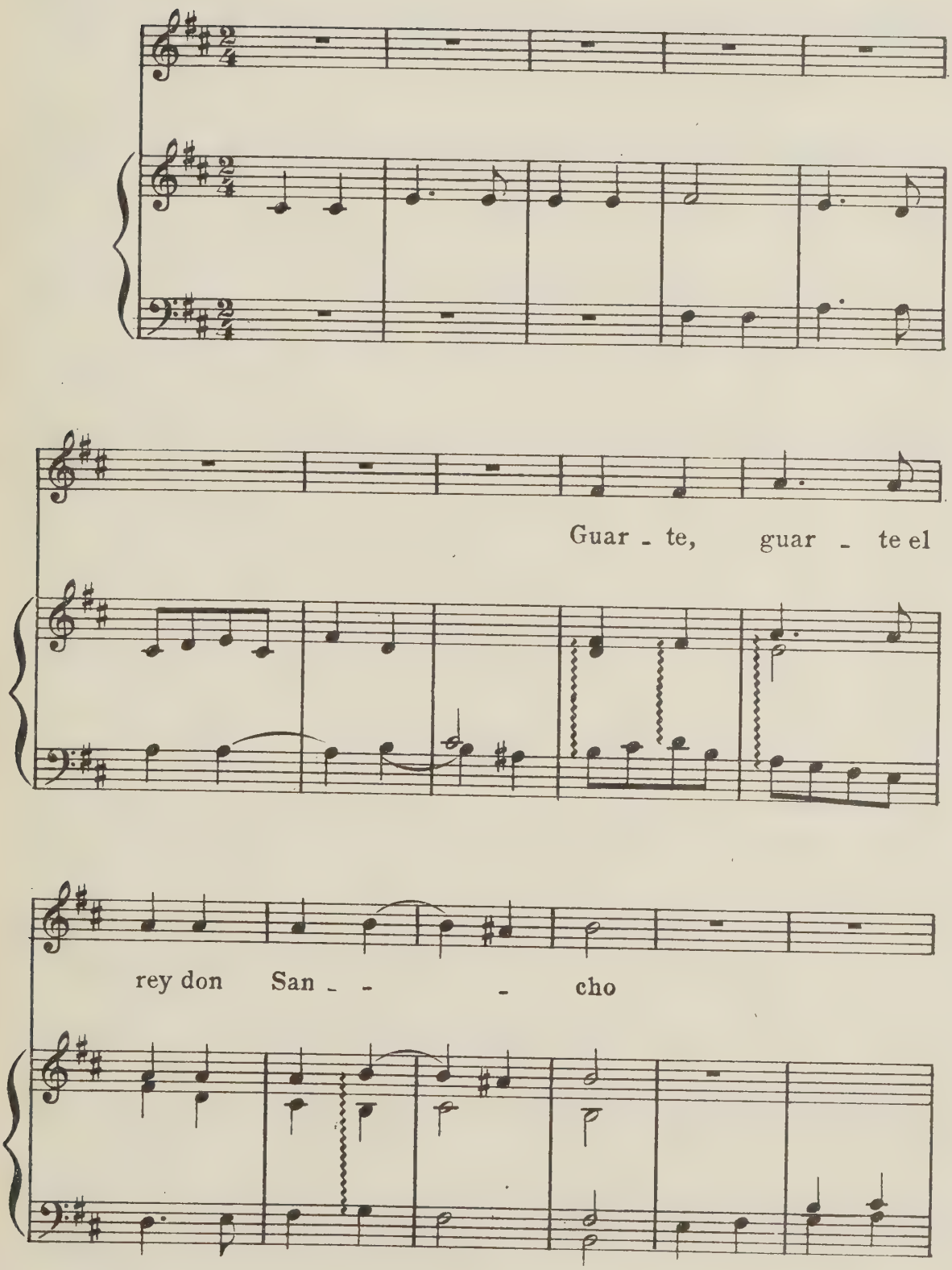


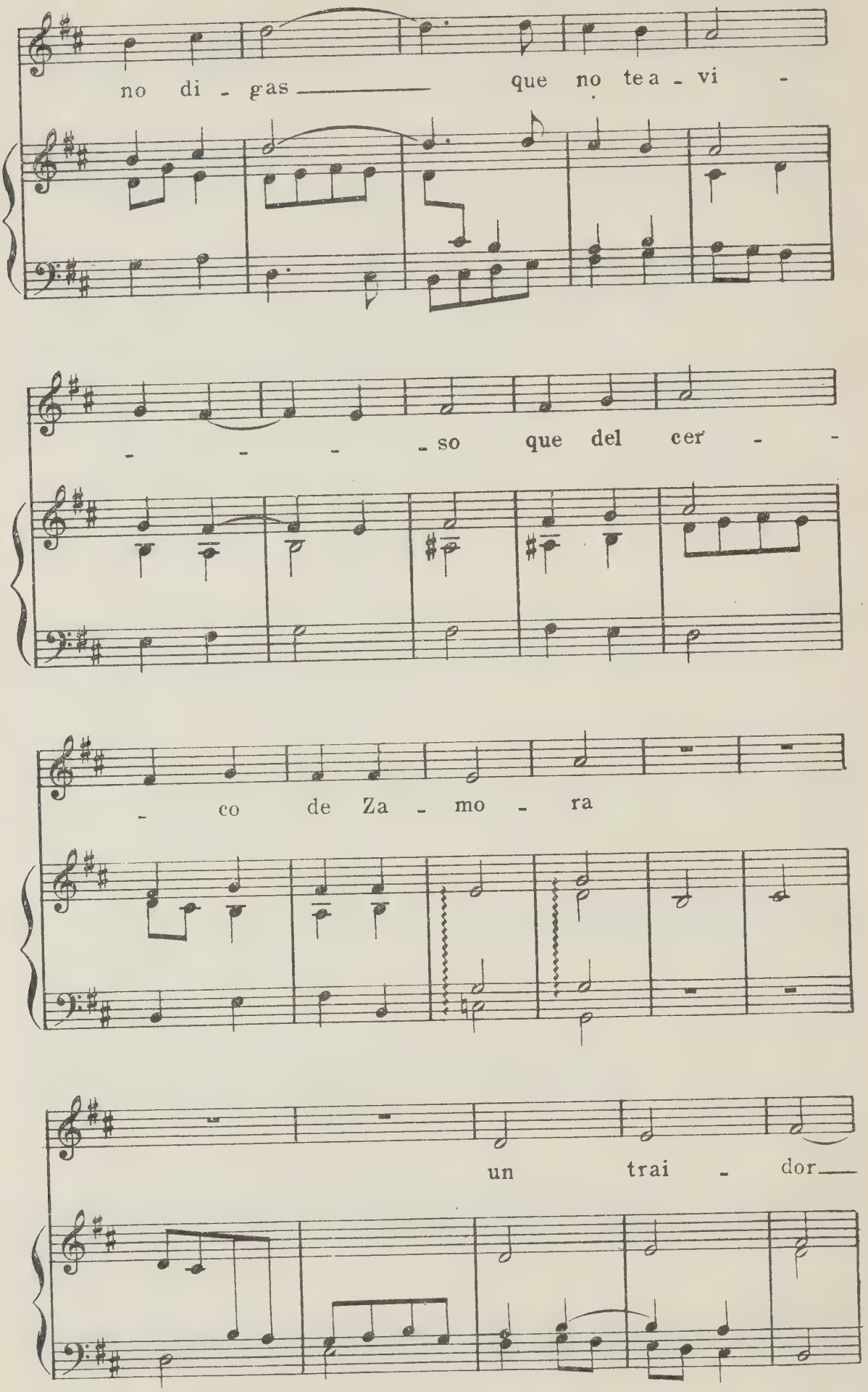
67)

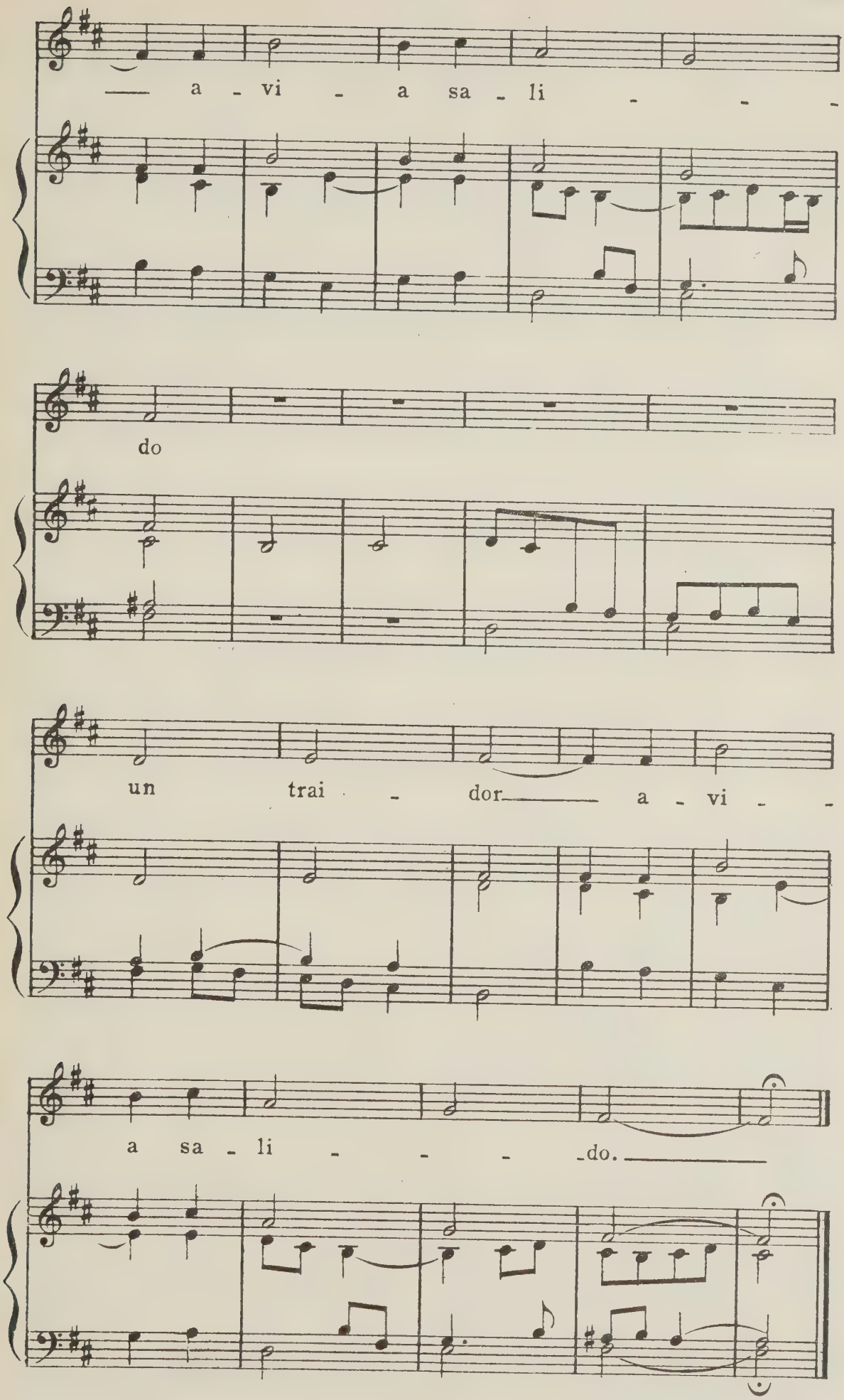
Guarte, guarte el Rey don Sancho

Romance viejo

Del libro de cifra
de Pisador, 1552




no di - gas que no te a - vi -
- - - - so que del cer - -
- co de Za - mo - ra
un trai - dor

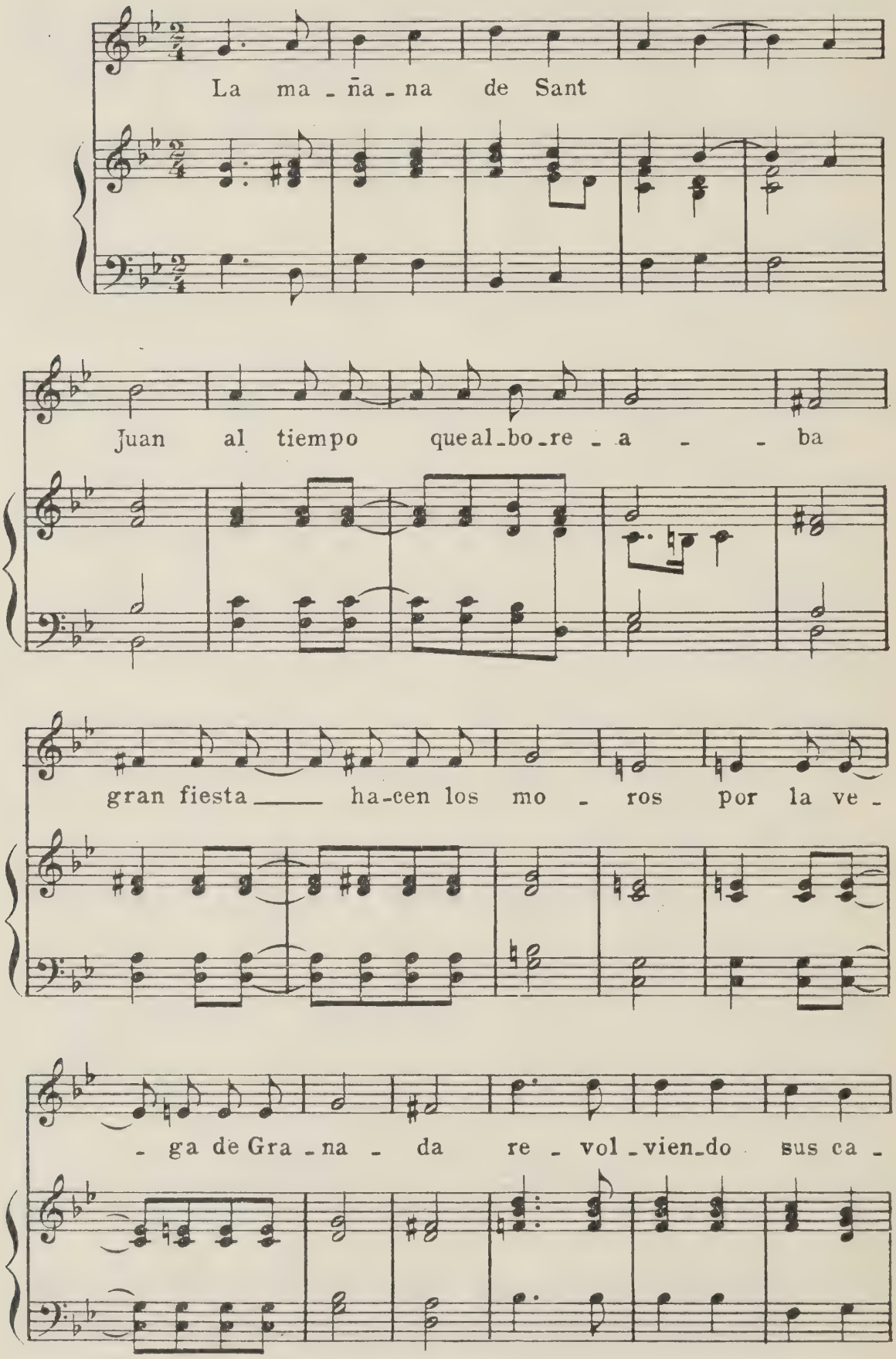

— a - vi - a sa - li - - -
do
un trai - dor — a - vi - -
a sa - li - - - do. —

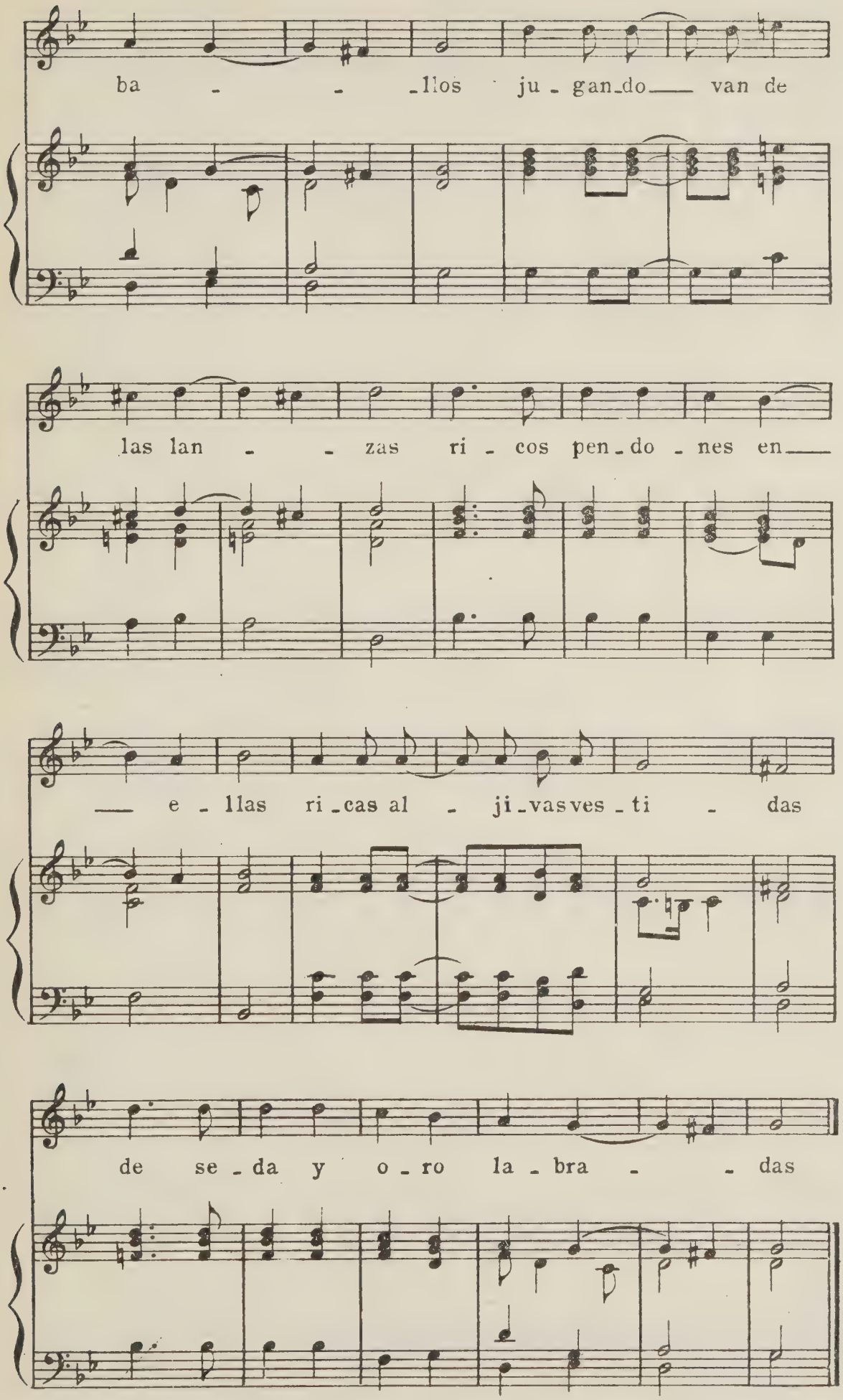
68)

La mañana de San Juan

Romance viejo

Del libro de cifra de Pisador, 1552.



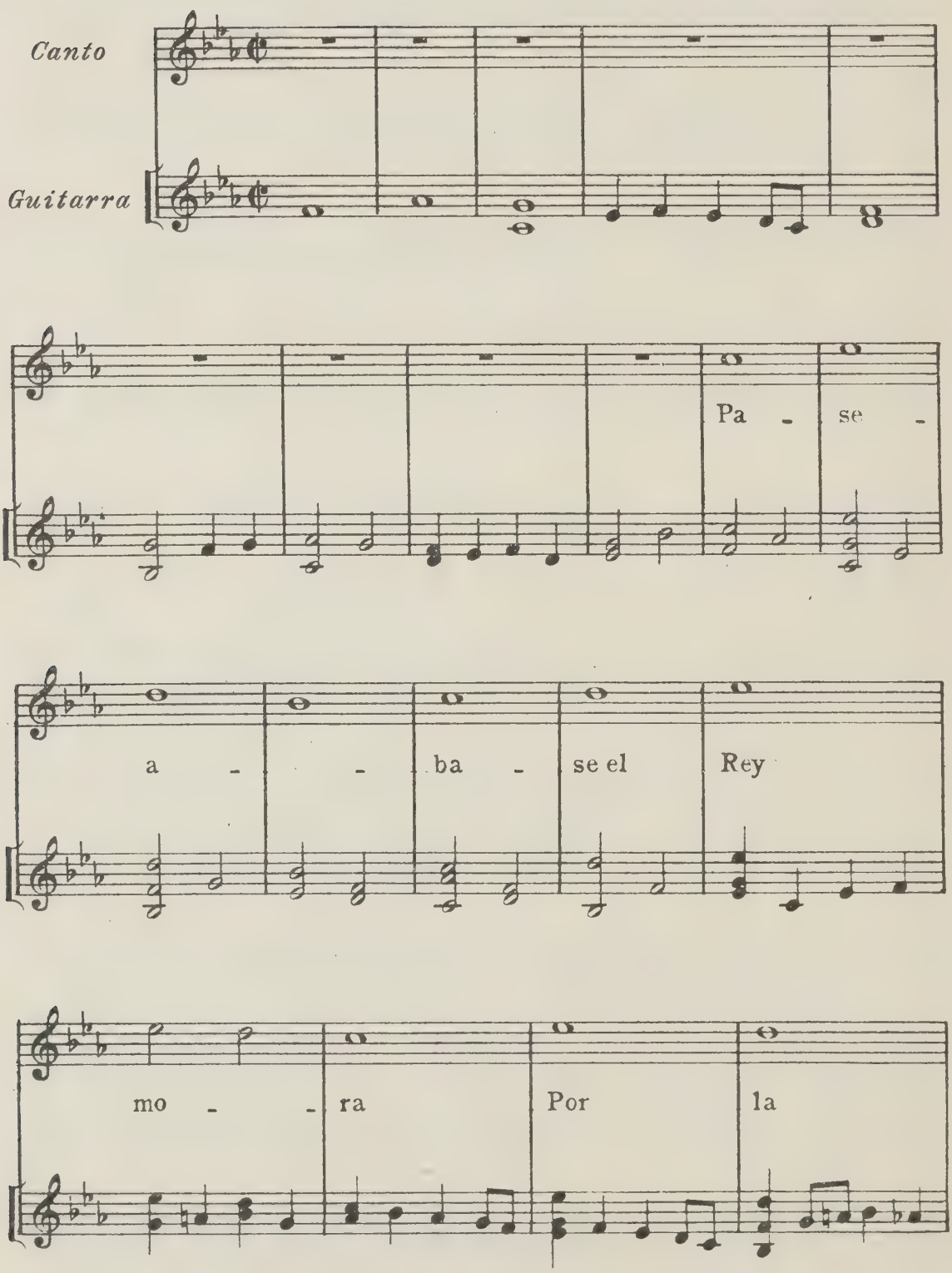

ba - - llos ju - gan_do van de
las lan - - zas ri - cos pen_do - nes en
e - llas ri_cas al - ji_vas ves_ti - das
de se - da y o - ro la - bra - - das

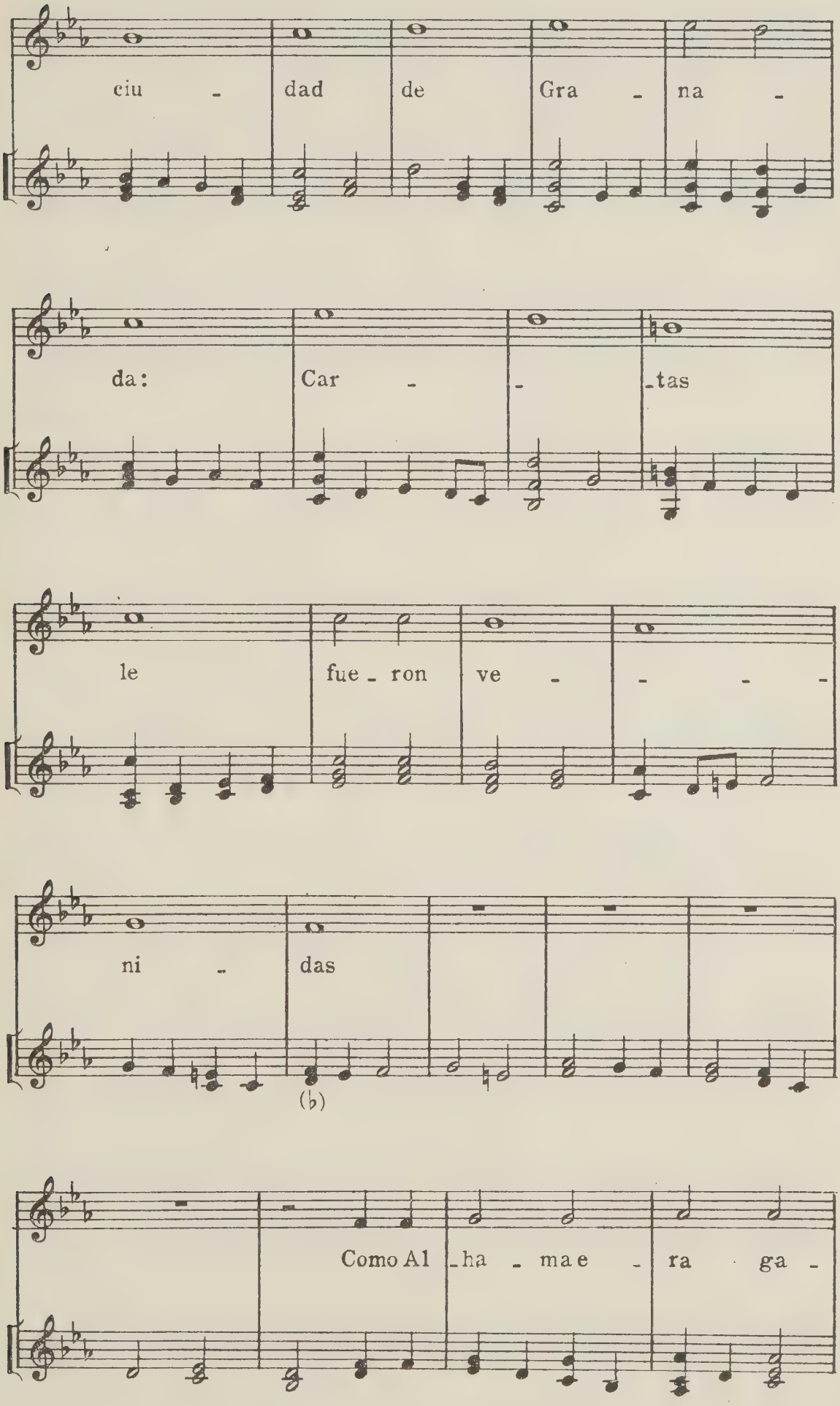
69)

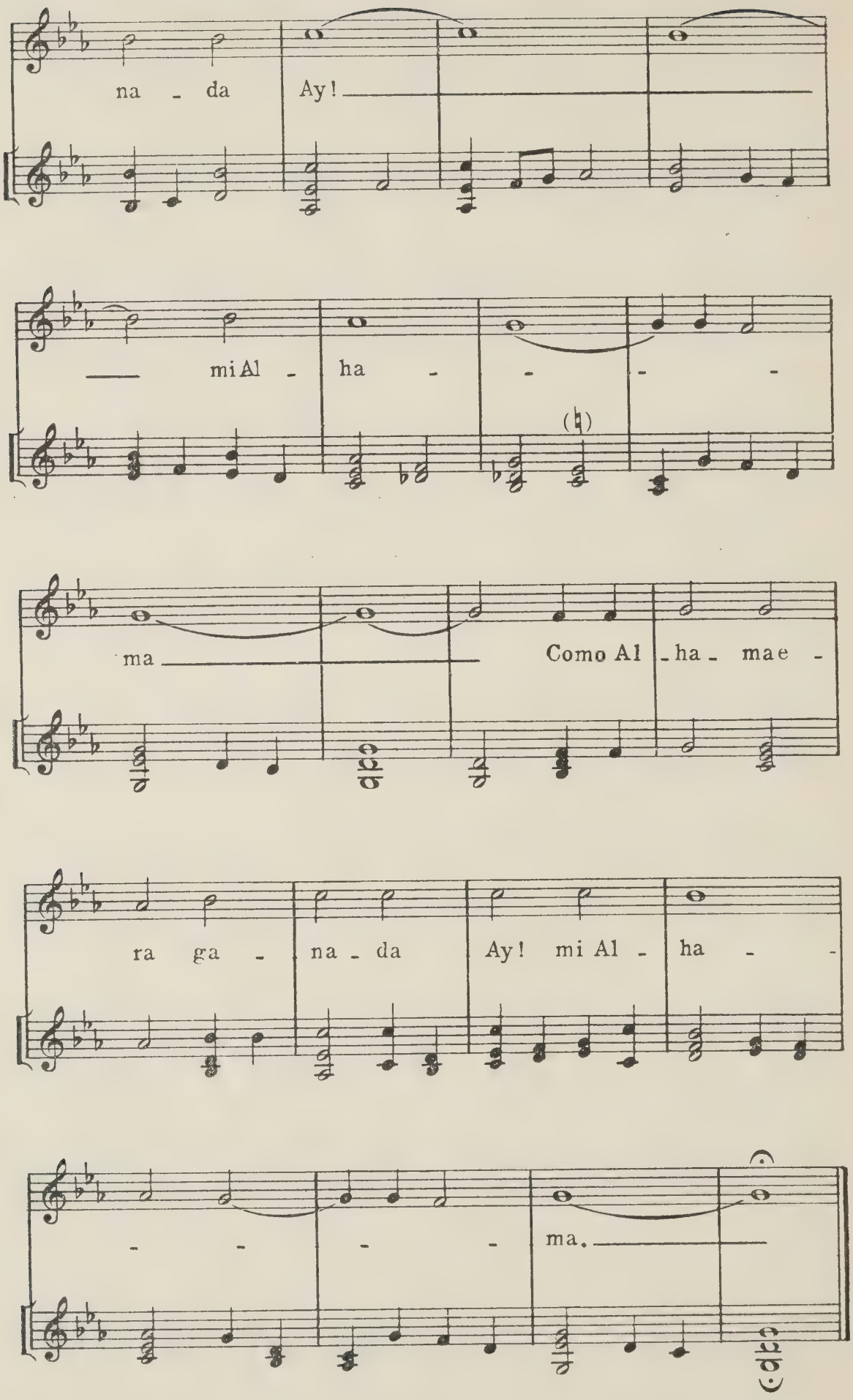
Paseábase el Rey moro

Romance

Miguel de Fuenllana
De su tratado Orphénica Lyra, 1554
Transcripción de F. Pedrell.



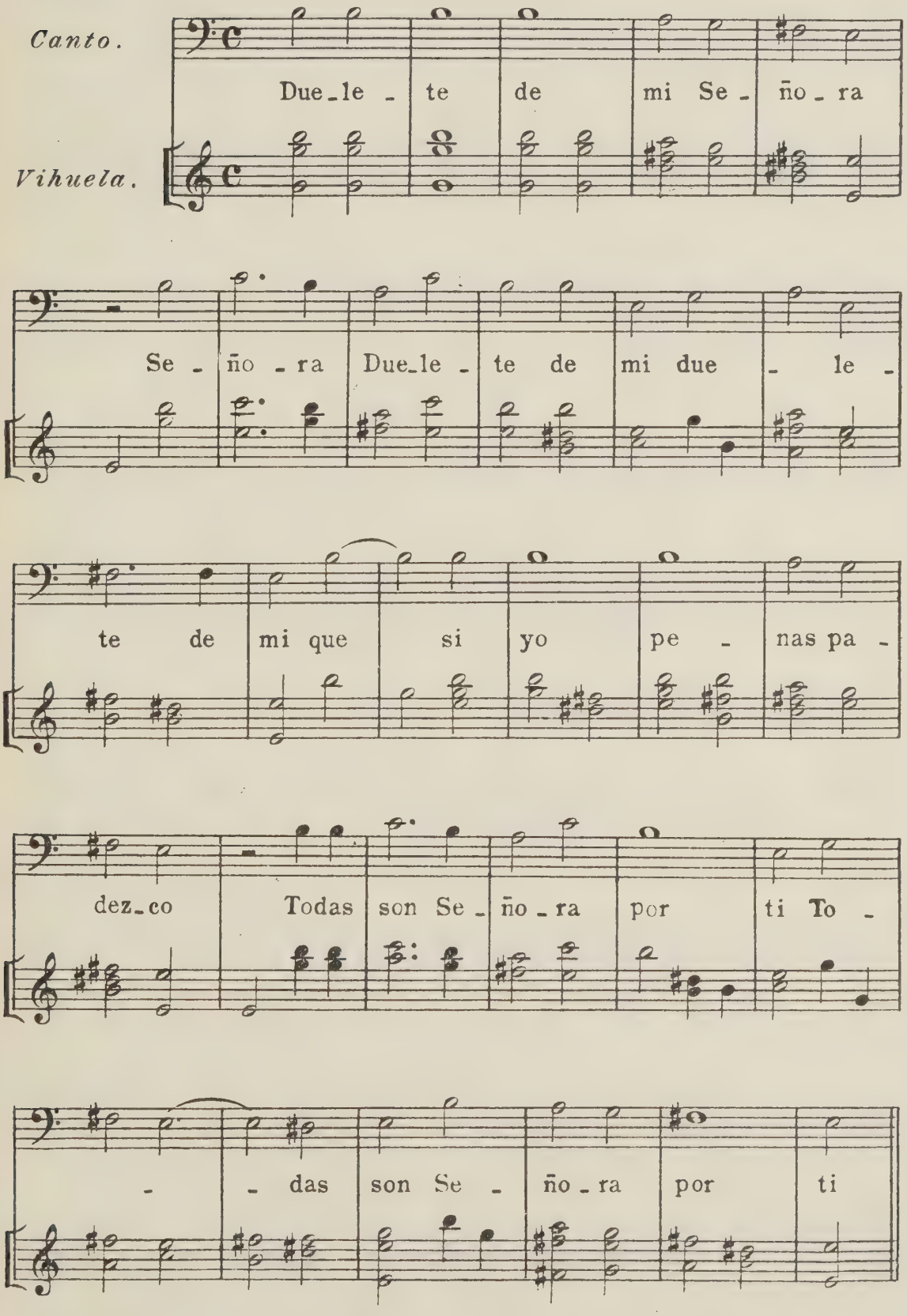

ciu - dad de Gra - na -
da: Car - - tas
le fue - ron ve - - - -
ni - das
(♭)
Como Al - ha - ma e - ra ga -

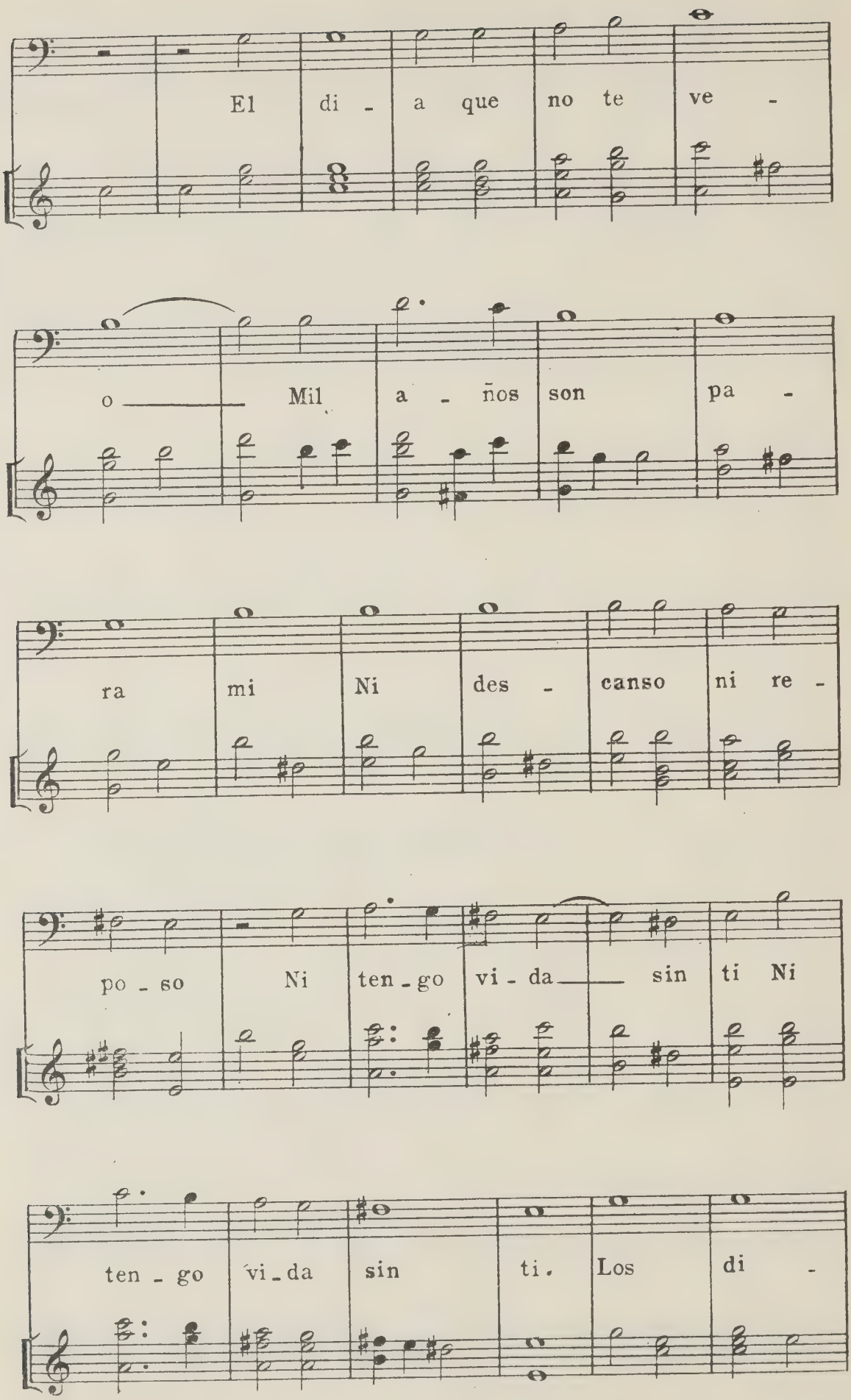

na - da
Ay!
mi Al - ha - - - -
ma
Como Al - ha - mae -
ra ga - na - da
Ay! mi Al - ha - -
- - - - ma.

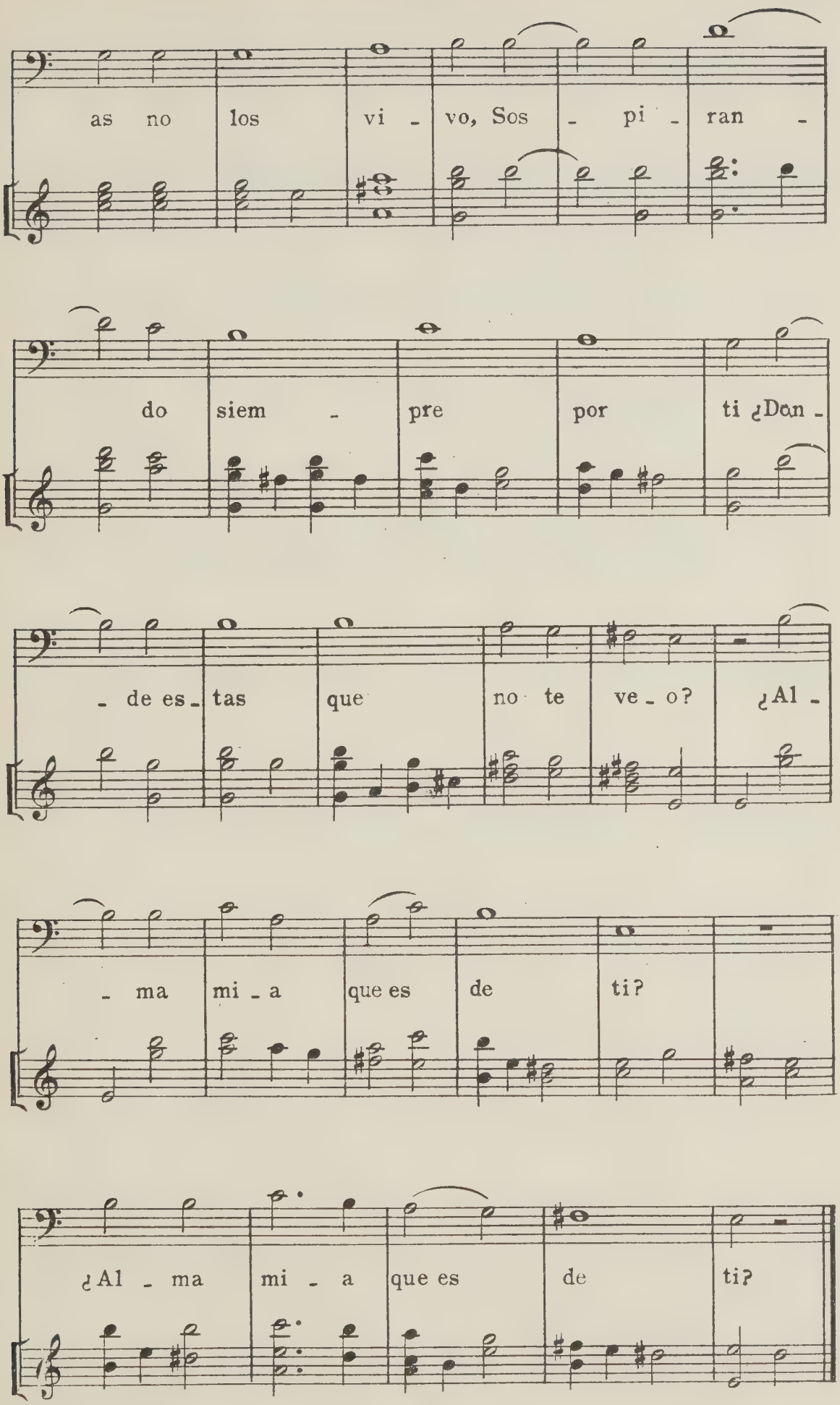
Duélete de mi, Señora·

Juan Vazquez
Del tratado Orfénica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Moderato molto.

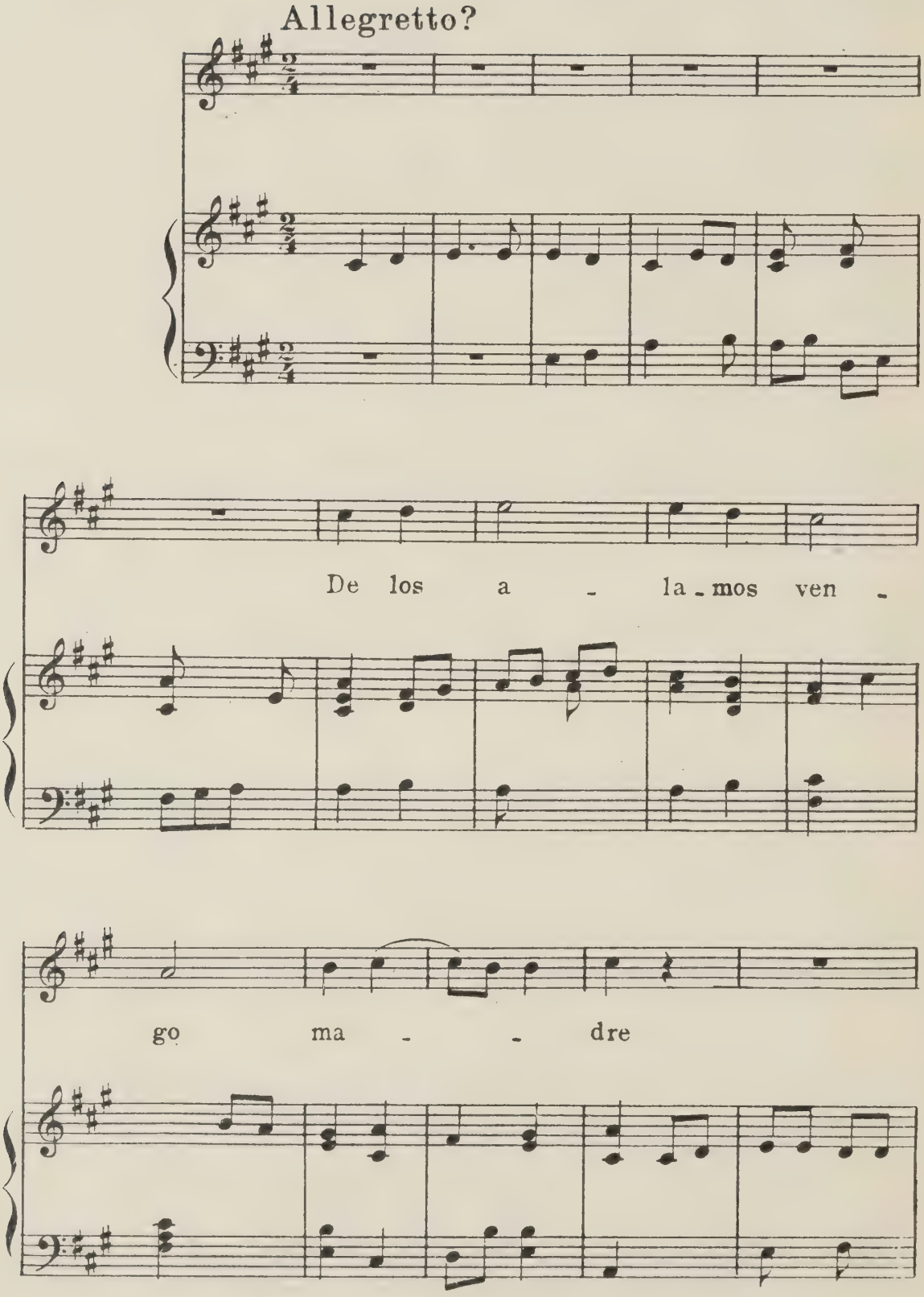


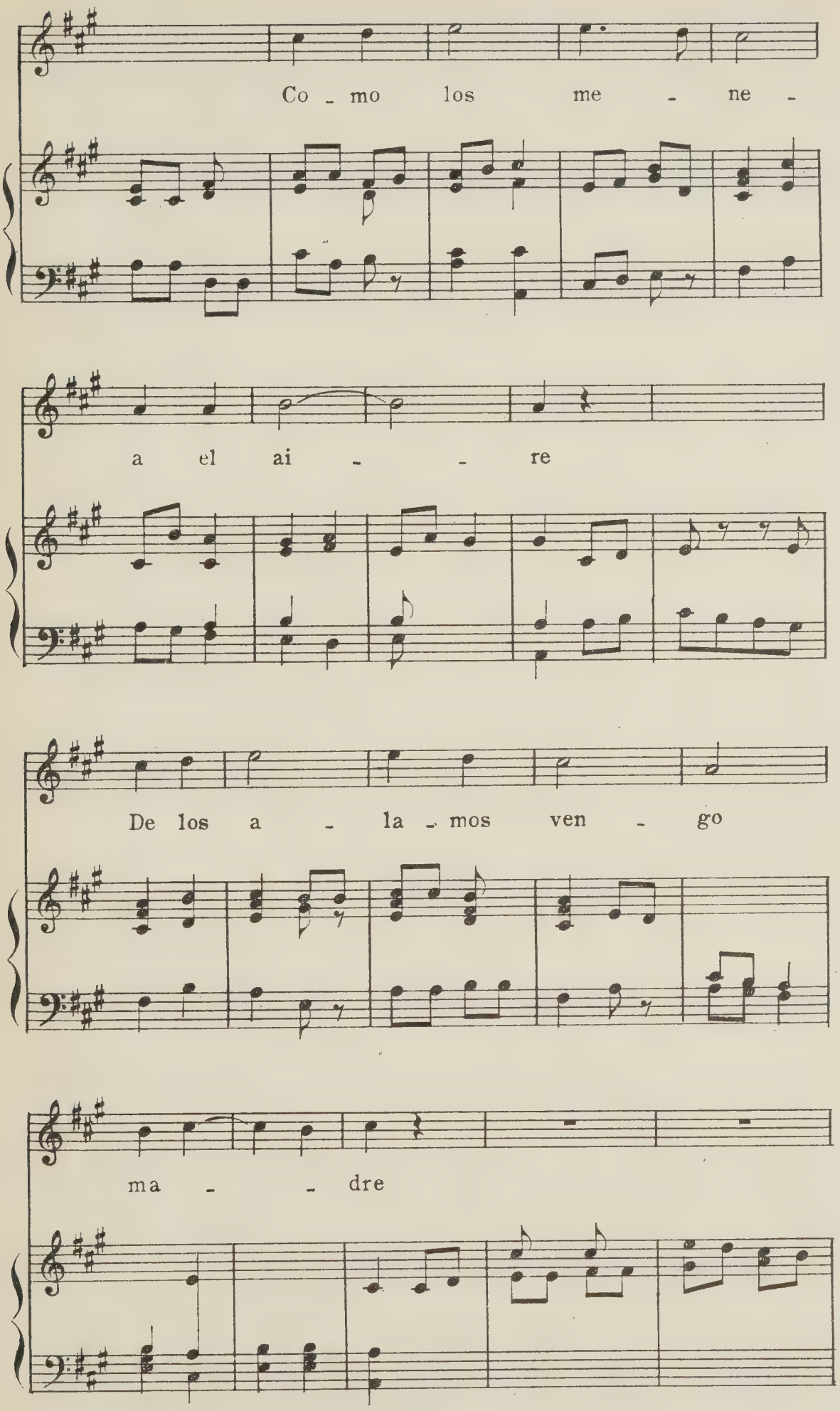

El di - a que no te ve -
o Mil a - ños son pa -
ra mi Ni des - canso ni re -
po - so Ni ten - go vi - da sin ti Ni
ten - go vi - da sin ti. Los di -

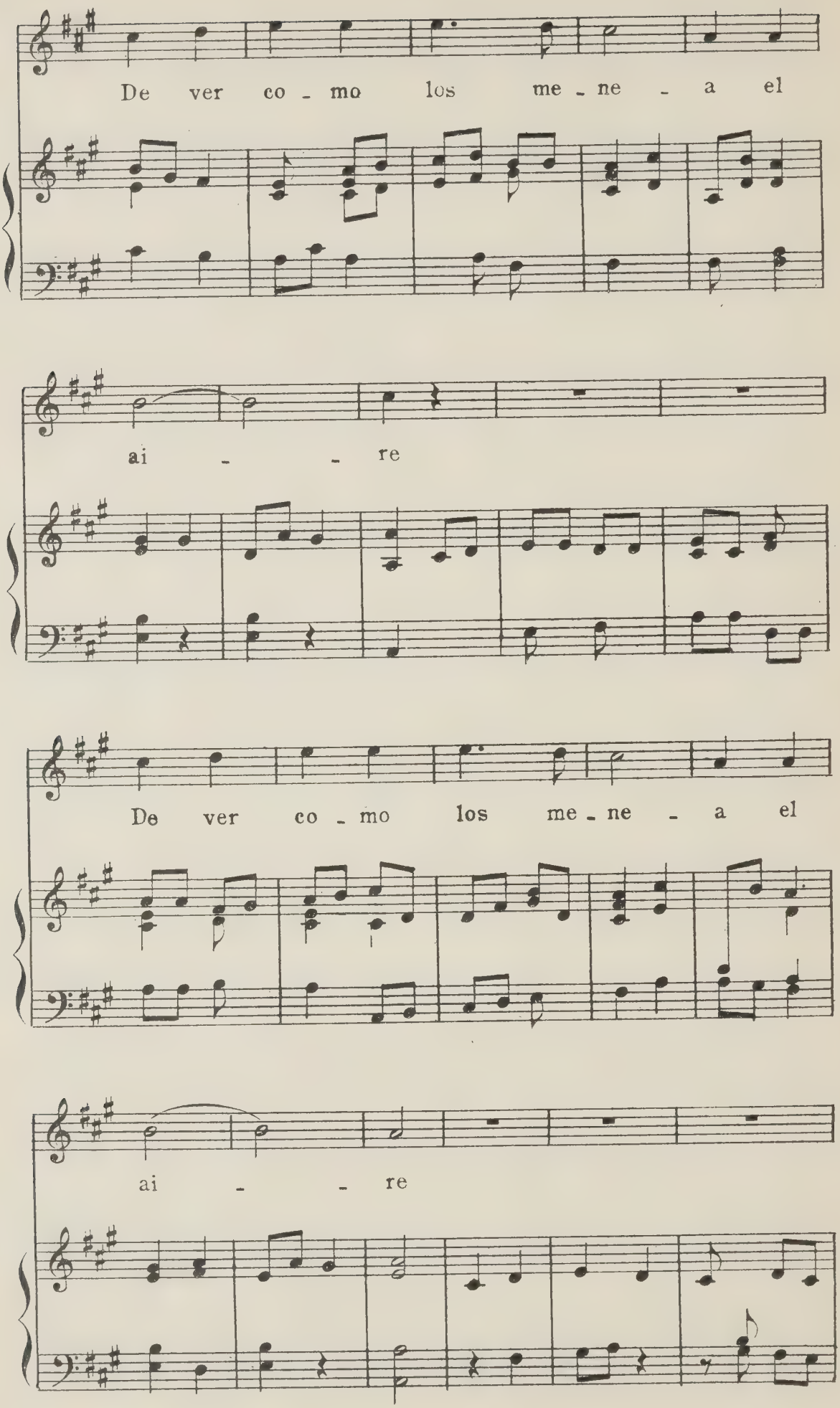

as no los vi - vo, Sos - pi - ran -
do siem - pre por ti ¿Don -
- de es - tas que no te ve - o? ¿Al -
- ma mi - a que es de ti?
¿Al - ma mi - a que es de ti?

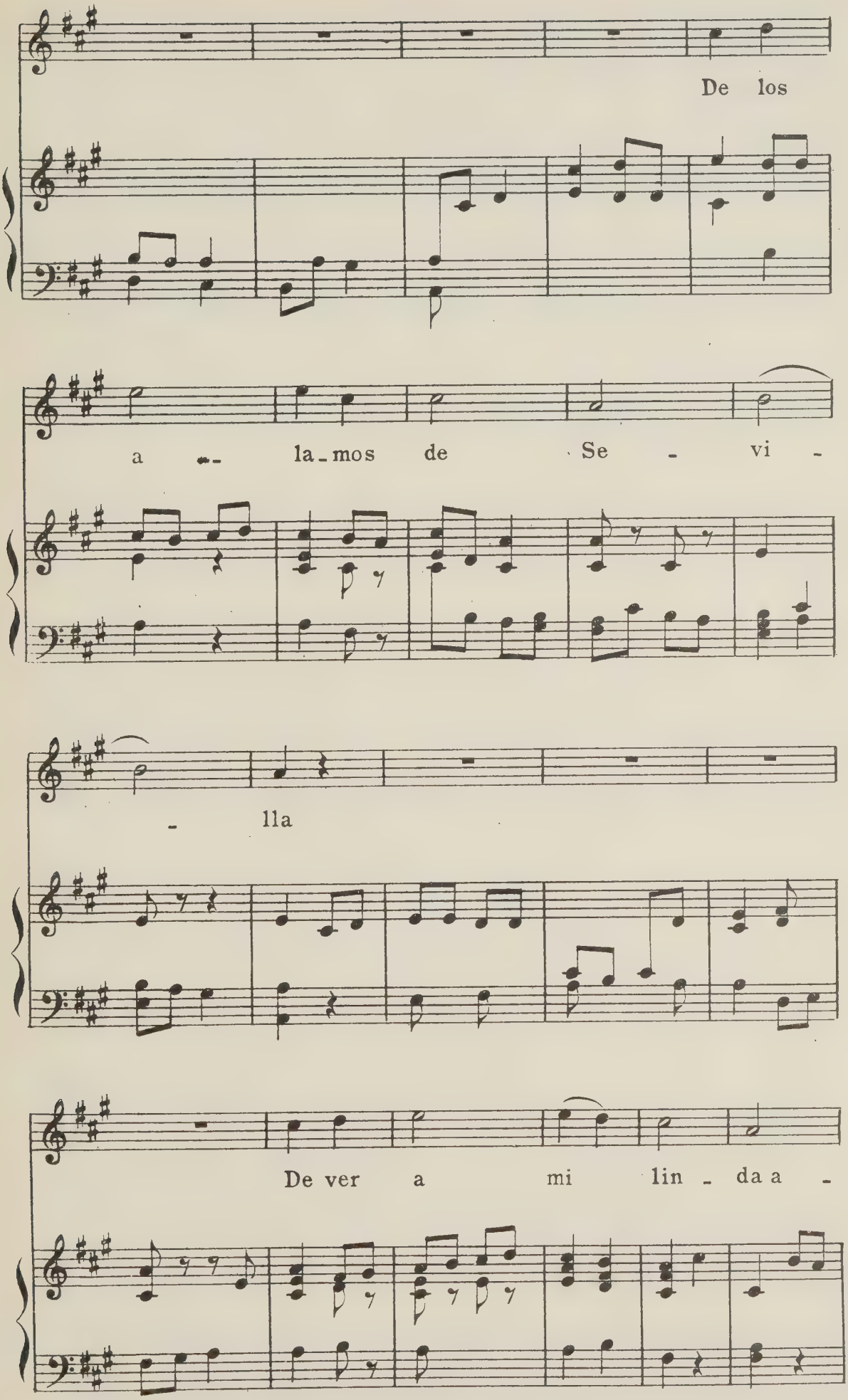
71)

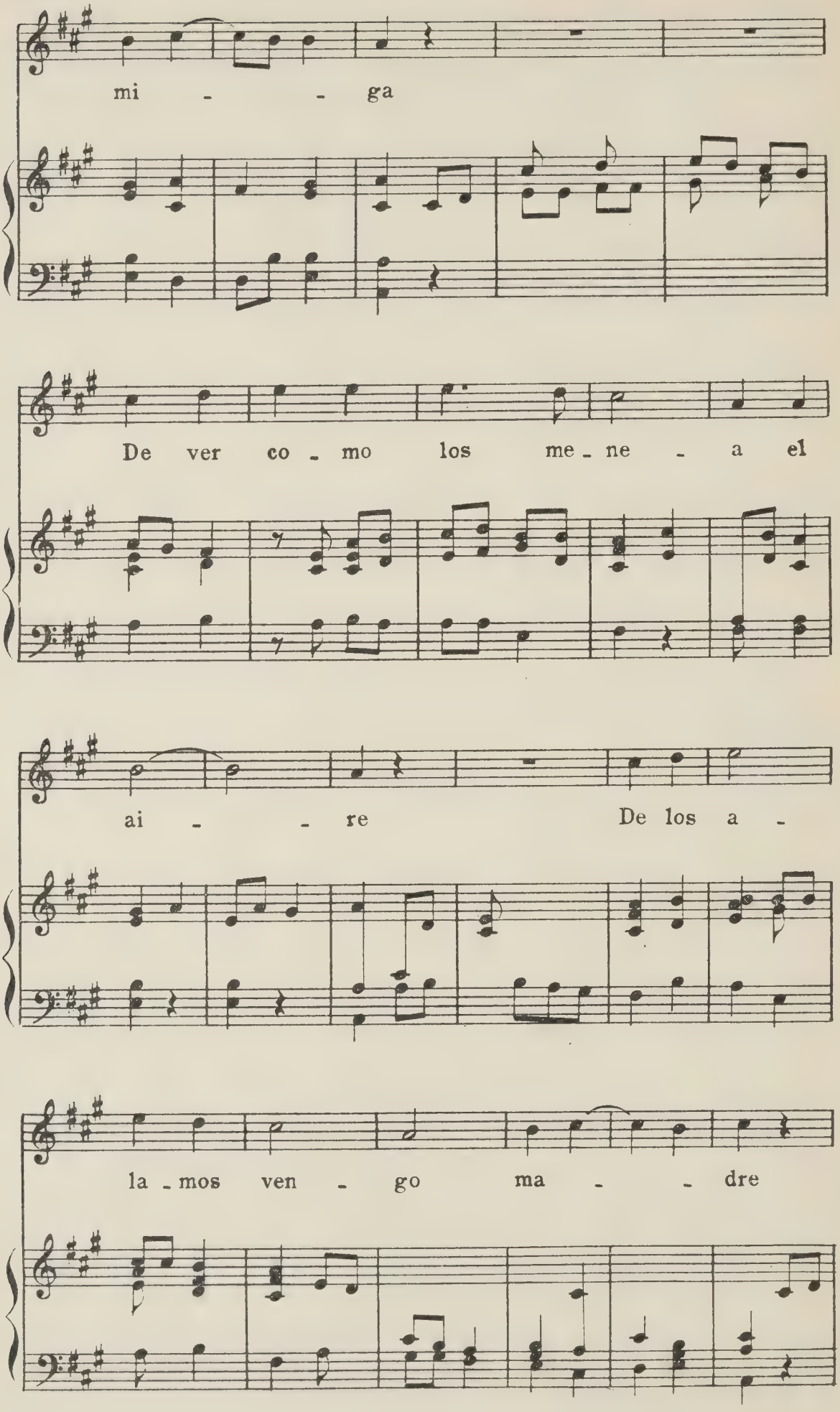
Juan Vazquez
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

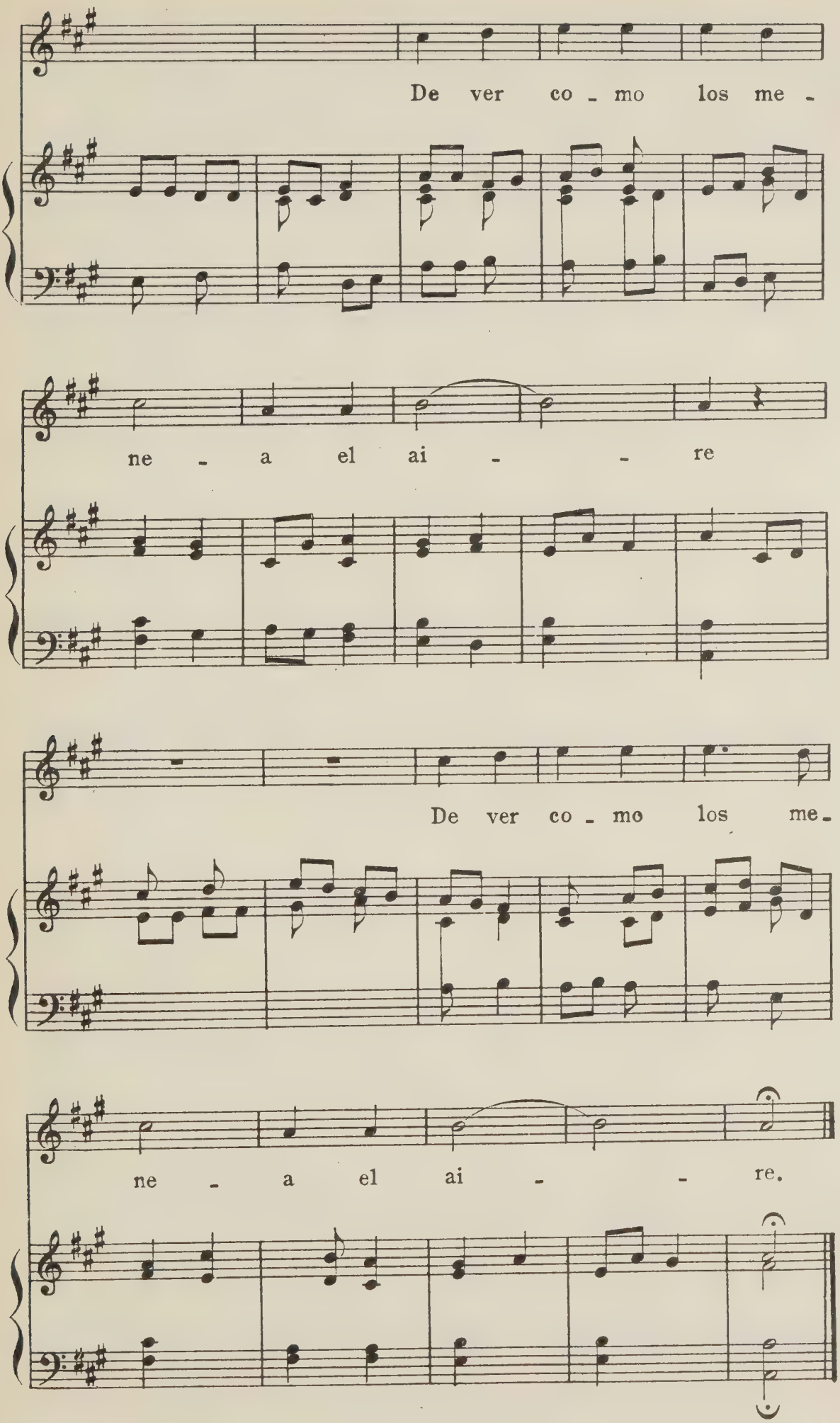



Co - mo los me - ne -
a el ai - - re
De los a - la - mos ven - go
ma - - dre


De ver co - mo los me - ne - a el
ai - - re
De ver co - mo los me - ne - a el
ai - - re


De los
a - la-mos de Se - vi -
- lla
De ver a mi lin - da a -


mi - - ga
De ver co - mo los me - ne - a el
ai - - re De los a -
la - mos ven - go ma - - dre

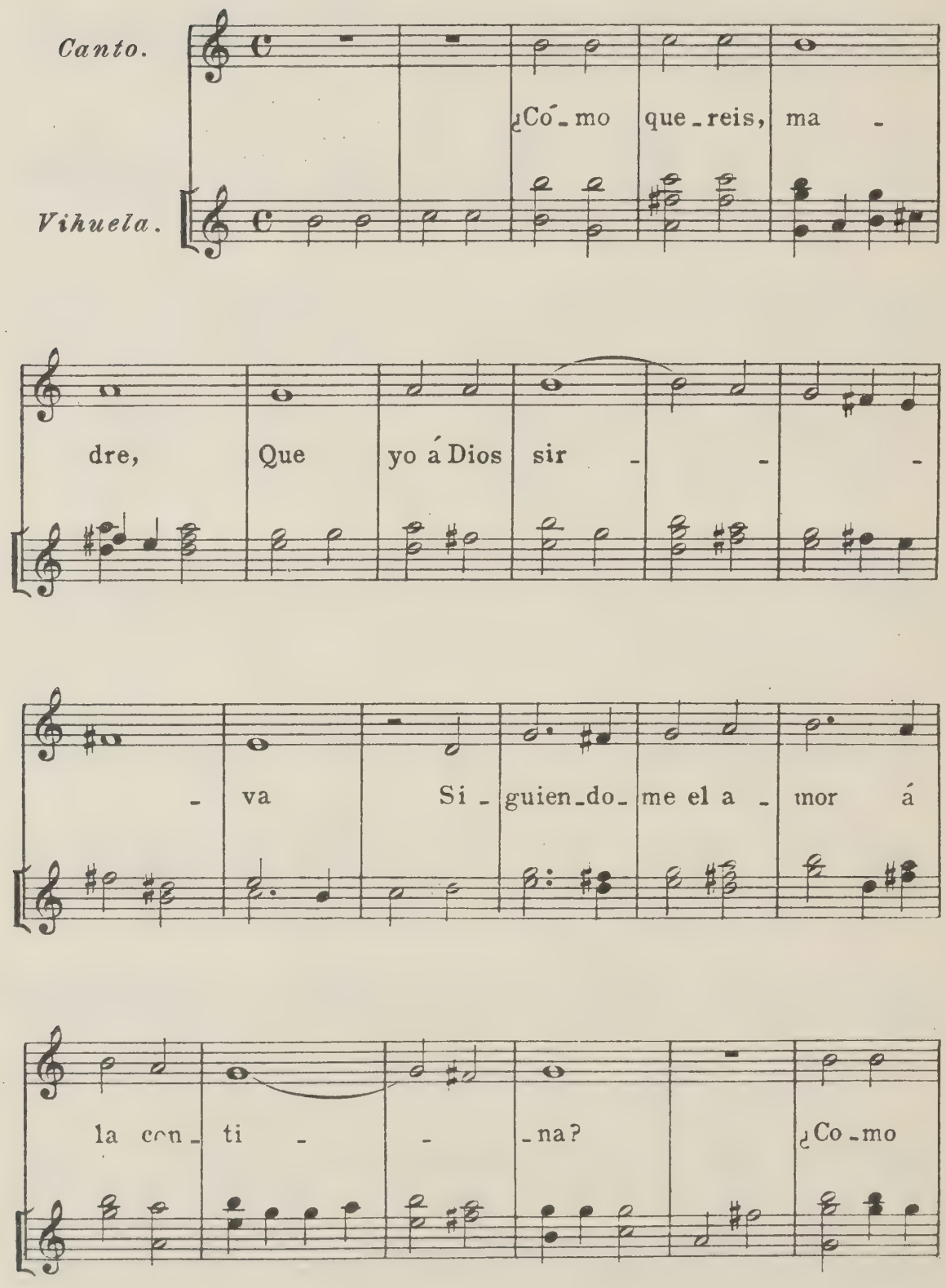

De ver co - mo los me -
ne - a el ai - - re
De ver co - mo los me -
ne - a el ai - - re.

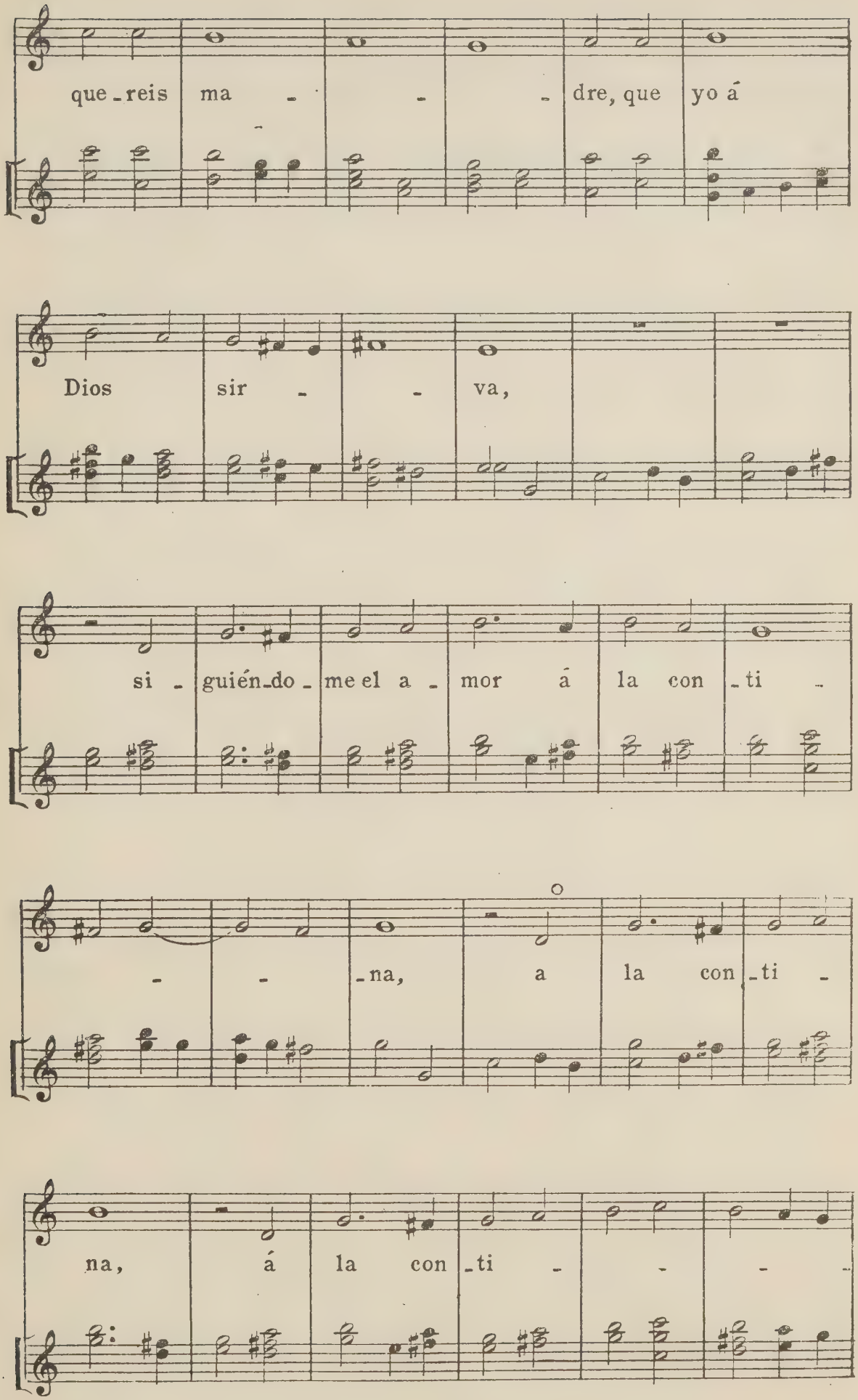
72)

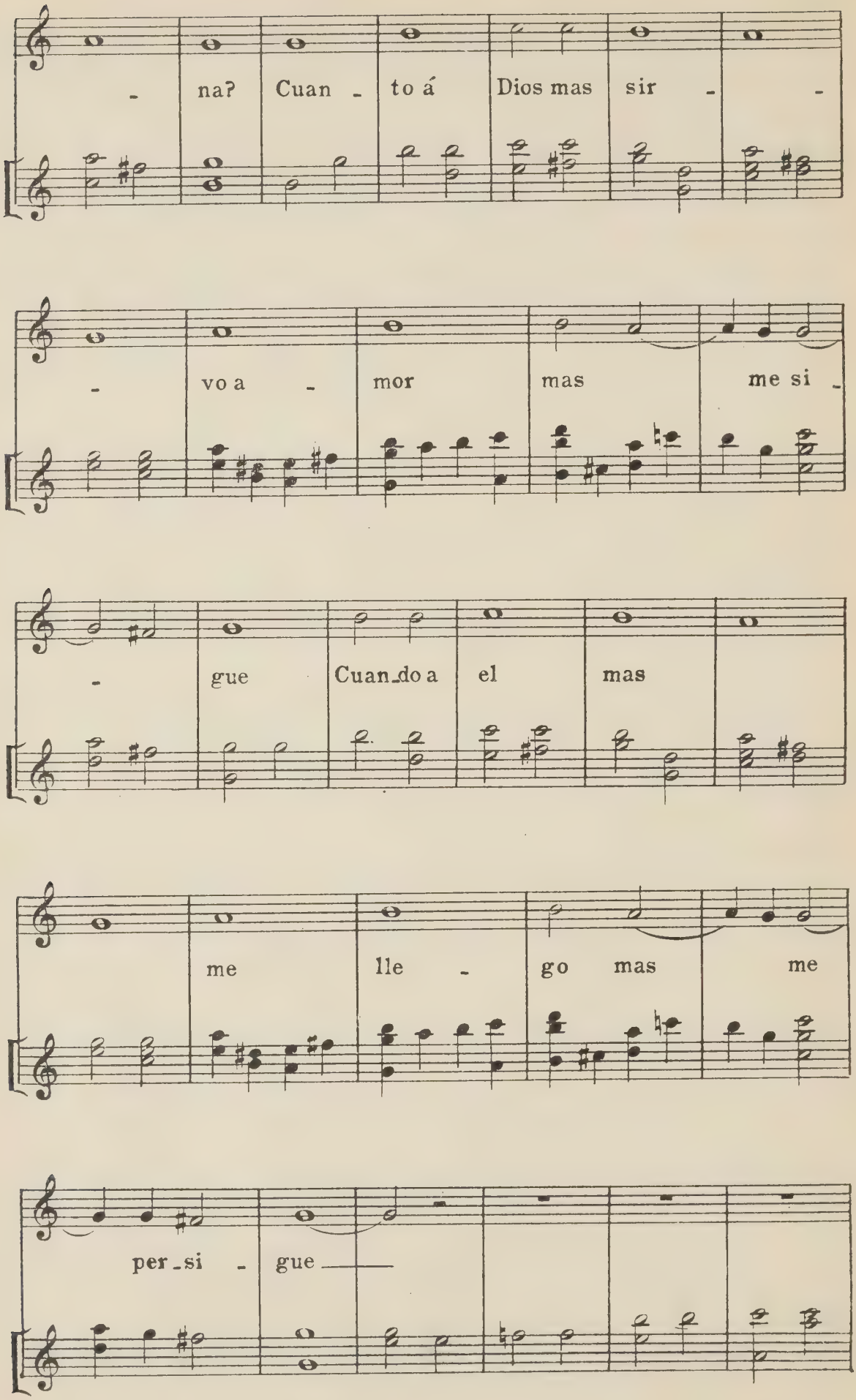
Villancico a tres de Joan Vazquez

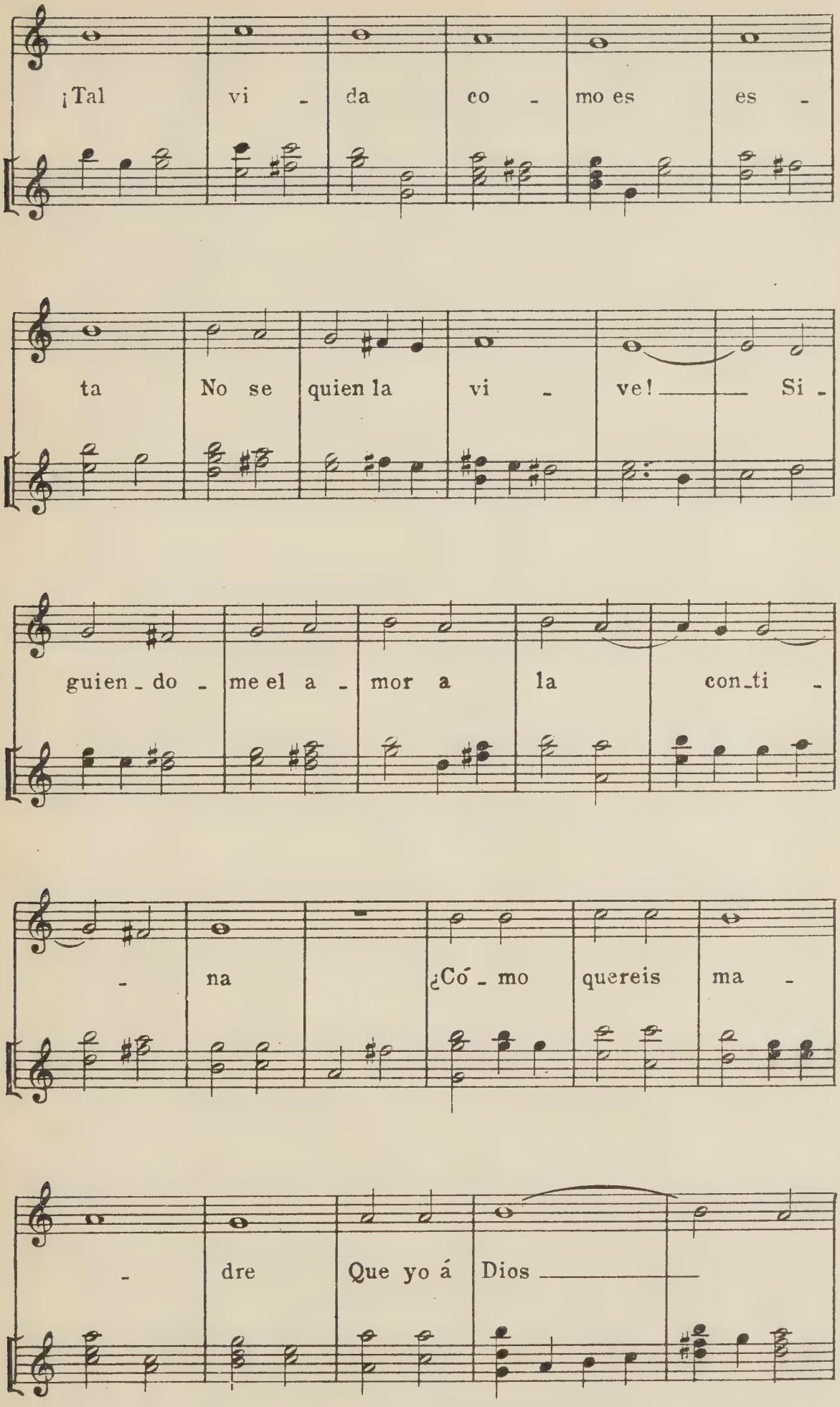
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

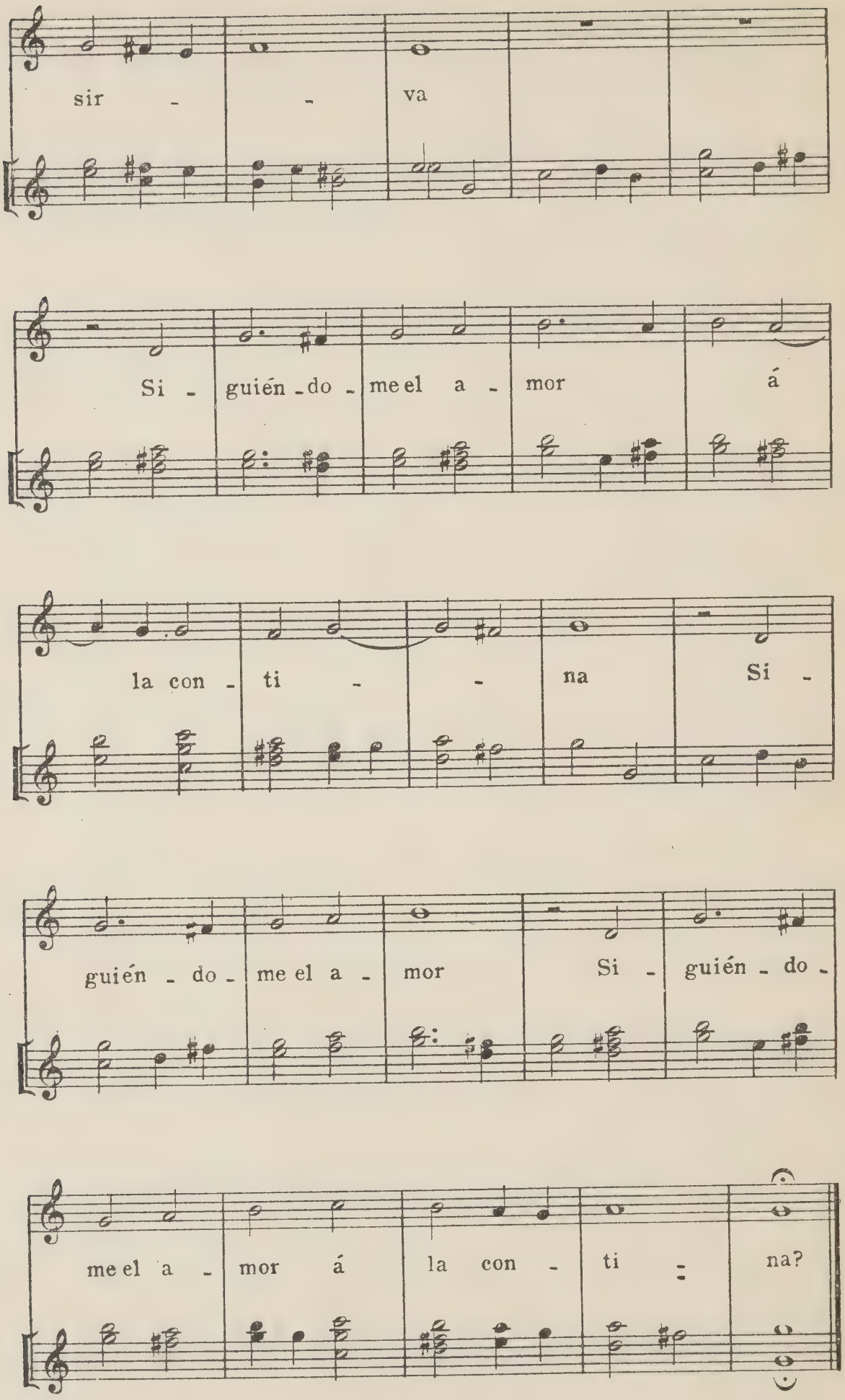
Movido.




que_reis ma - - - dre, que yo á
Dios sir - - va,
si - guién_do_me el a - mor á la con_ti -
- - _na, a la con_ti -
na, á la con_ti - - -


na? Cuan - to á Dios mas sir -
vo a - mor mas me si -
gue Cuan_do a el mas
me lle - go mas me
per_si - gue


¡Tal vi - da co - mo es es -
ta No se quien la vi - ve! Si -
guien - do - me el a - mor a la con - ti -
- na ¿Có - mo quereis ma -
- dre Que yo á Dios


sir - - va
Si - guién - do - me el a - mor á
la con - ti - - na Si -
guién - do - me el a - mor Si - guién - do -
me el a - mor á la con - ti - na?

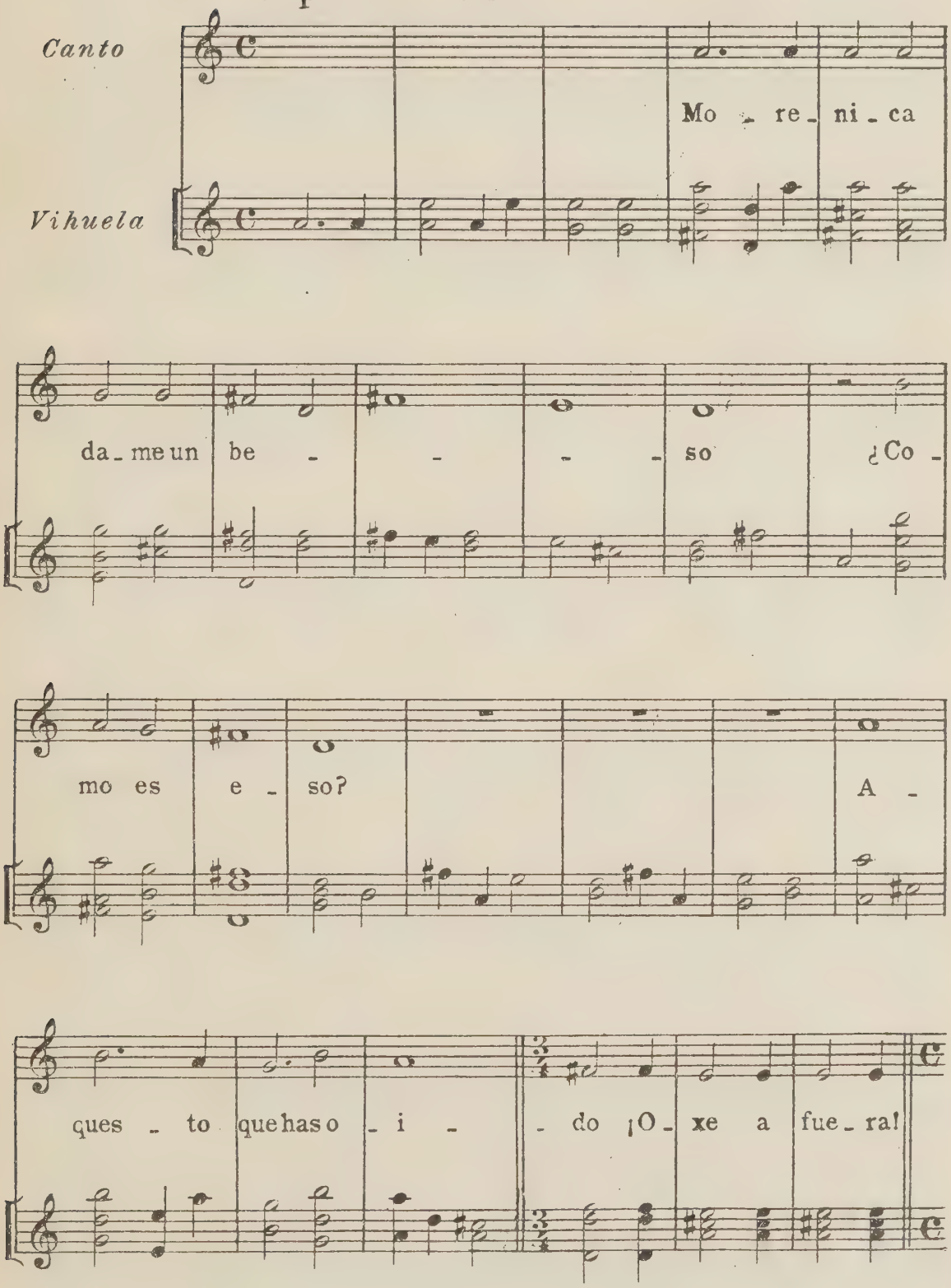
73)

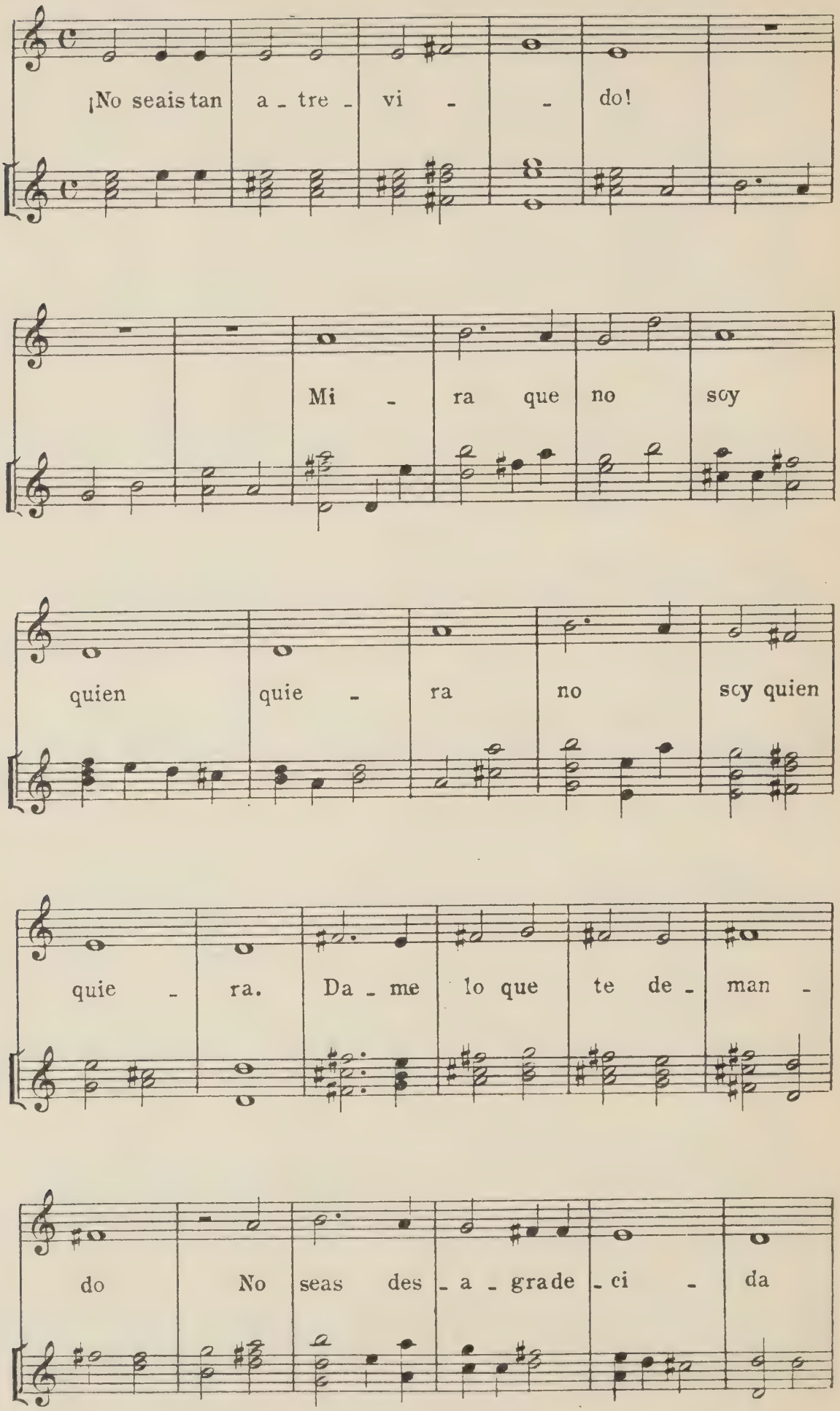
Villancico a tres de Joan Vazquez

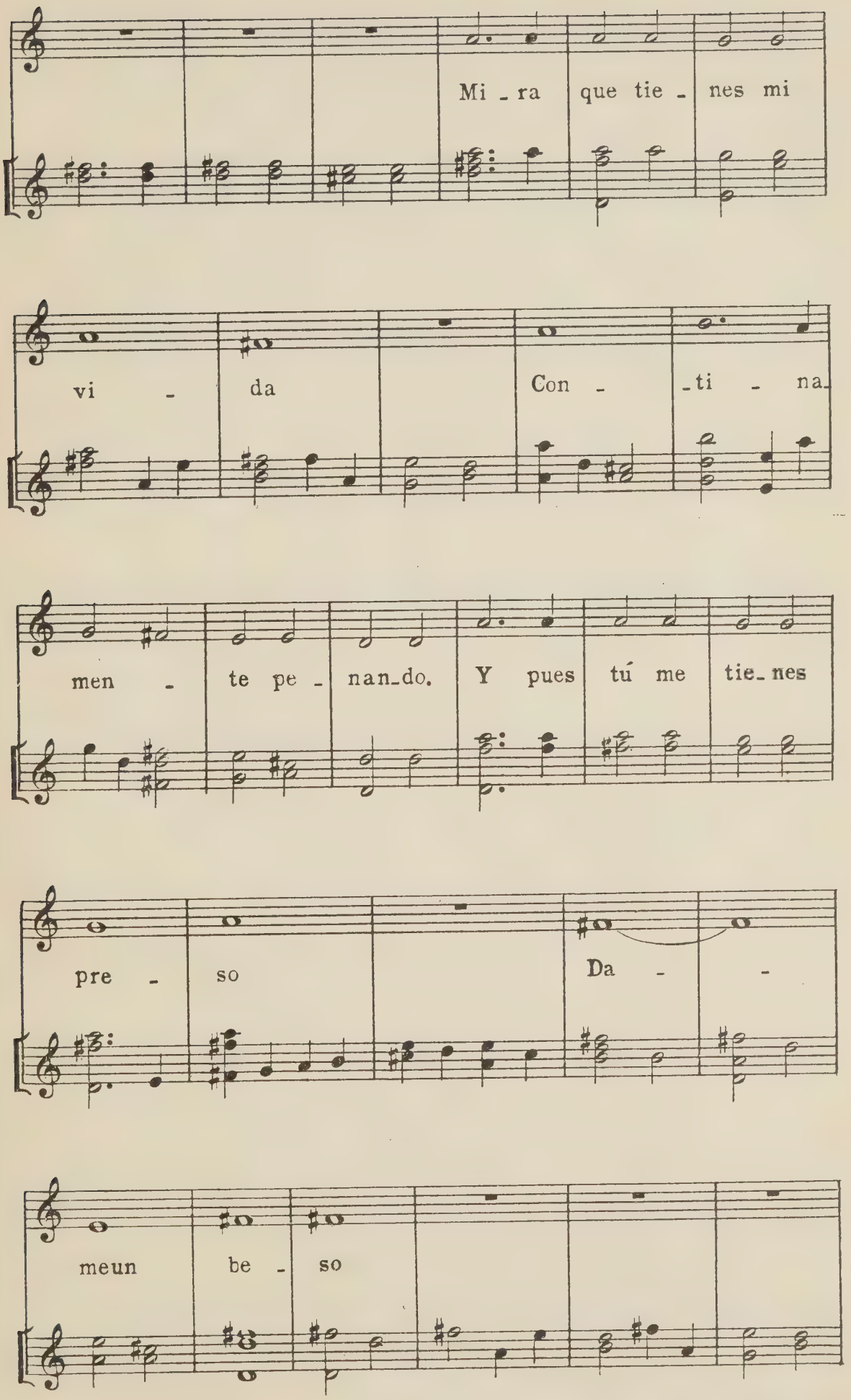
Del tratado Orphenica Lyra.

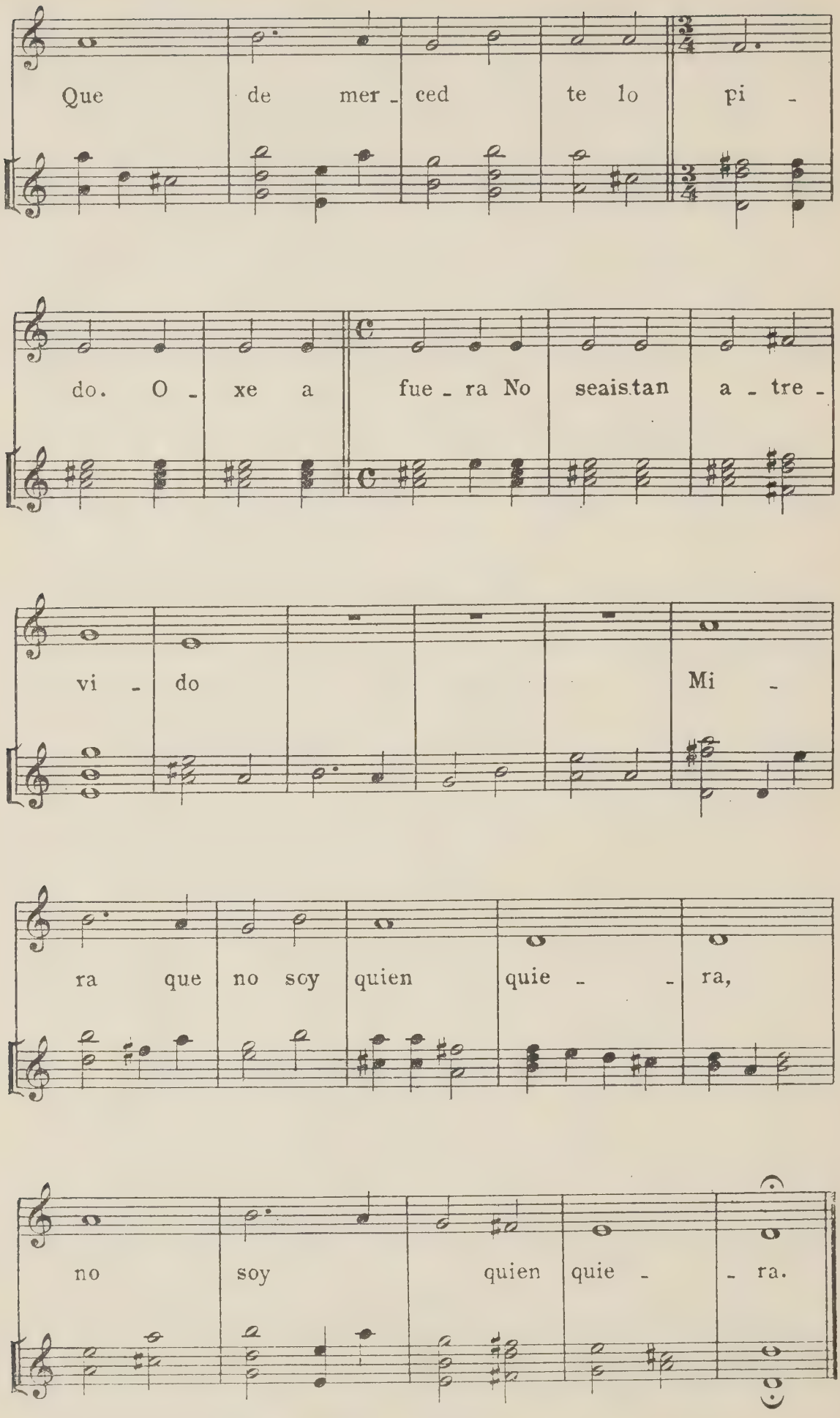
Transcripción de F. Pedrell.

Un poco movido.




¡No seais tan a - tre - vi - - do!
Mi - ra que no soy
quien quie - ra no soy quien
quie - ra. Da - me lo que te de - man -
do No seas des - a - grade - ci - da

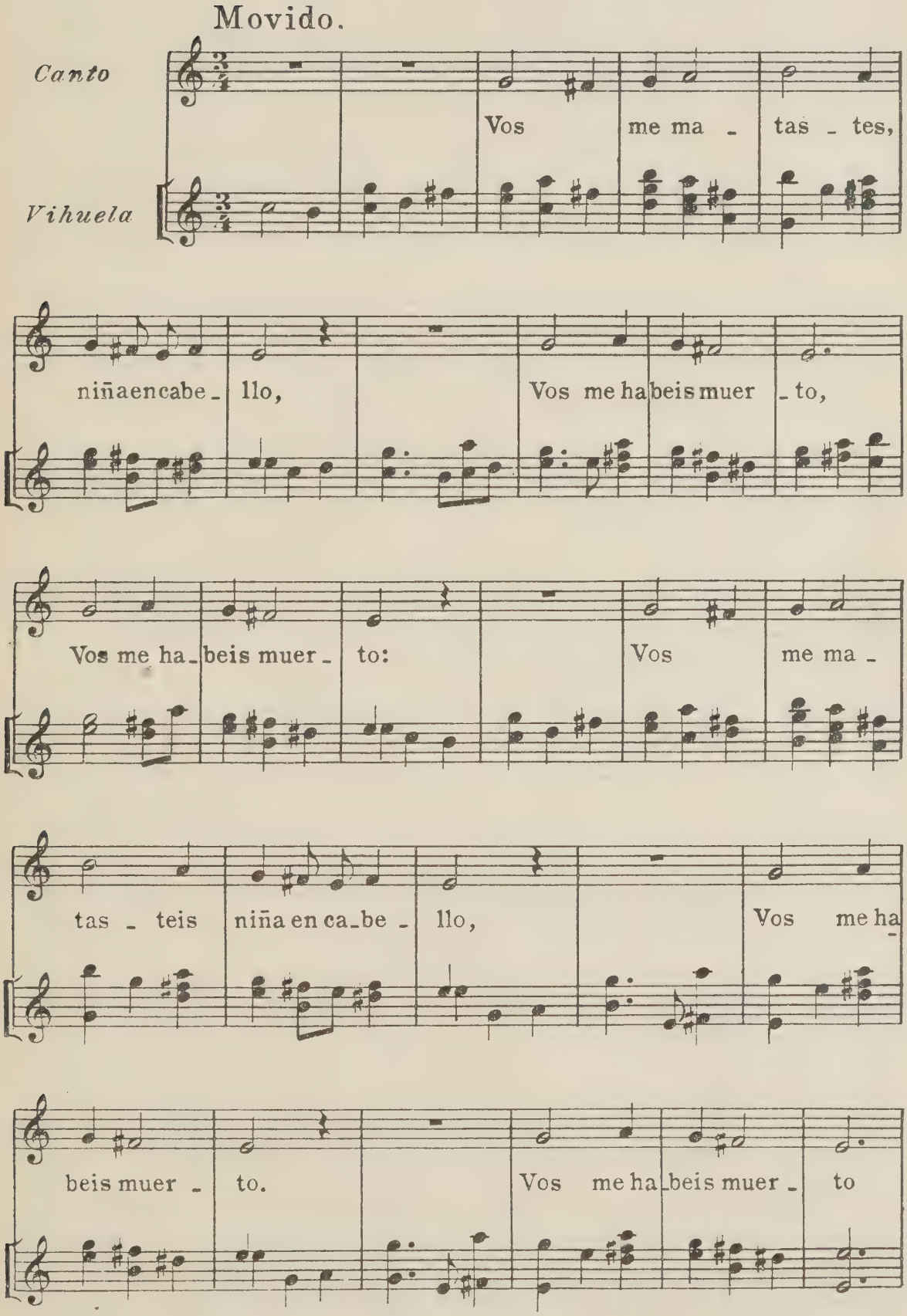

Mi - ra que tie - nes mi
vi - da Con - ti - na
men - te pe - nan_do. Y pues tú me tie_nes
pre - so Da - -
meun be - so

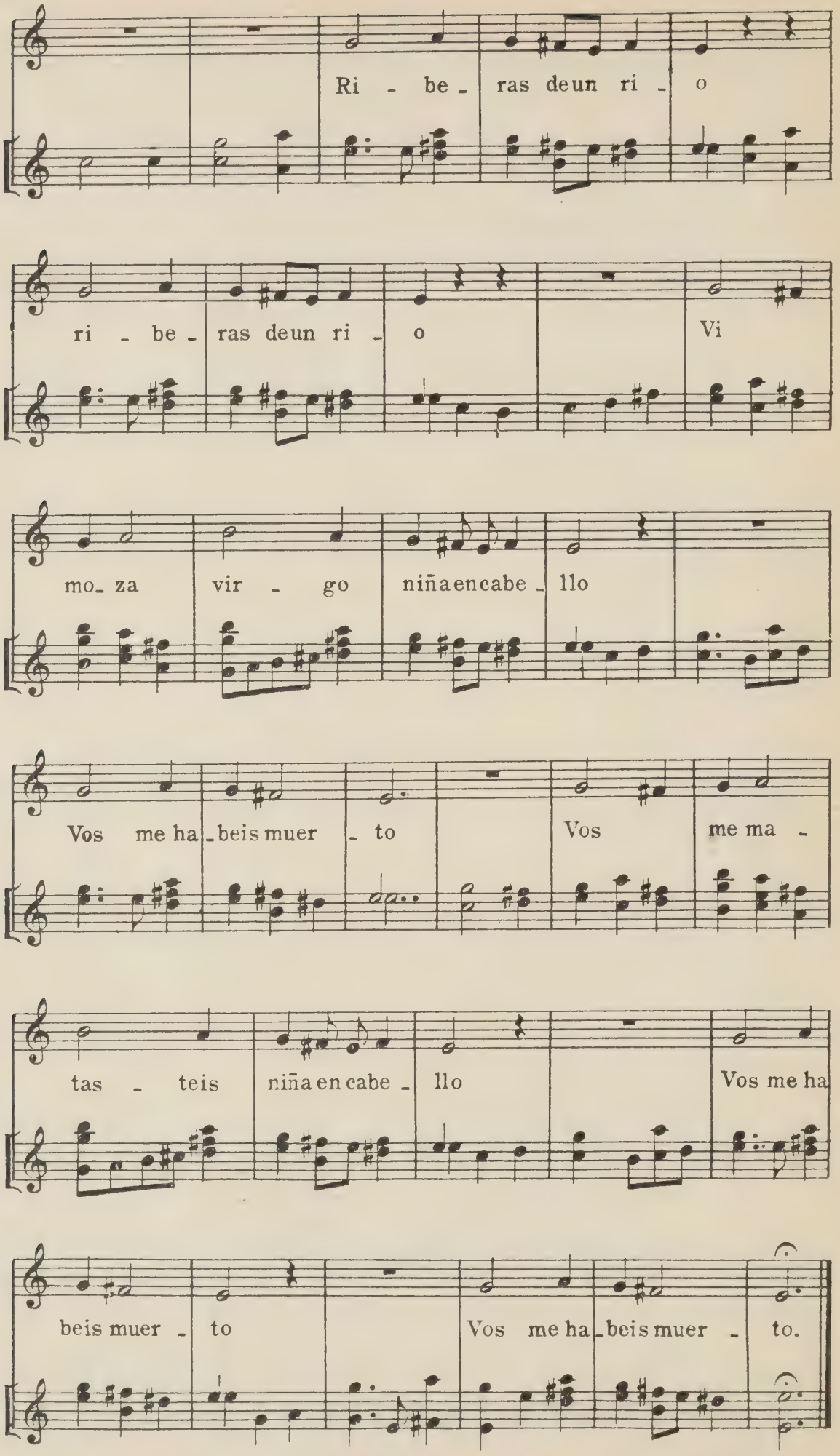

Que de mer - ced te lo pi -
do. O - xe a fue - ra No seaistan a - tre -
vi - do Mi -
ra que no soy quien quie - - ra,
no soy quien quie - - ra.

74)

Villancico a tres de Joan Vazquez

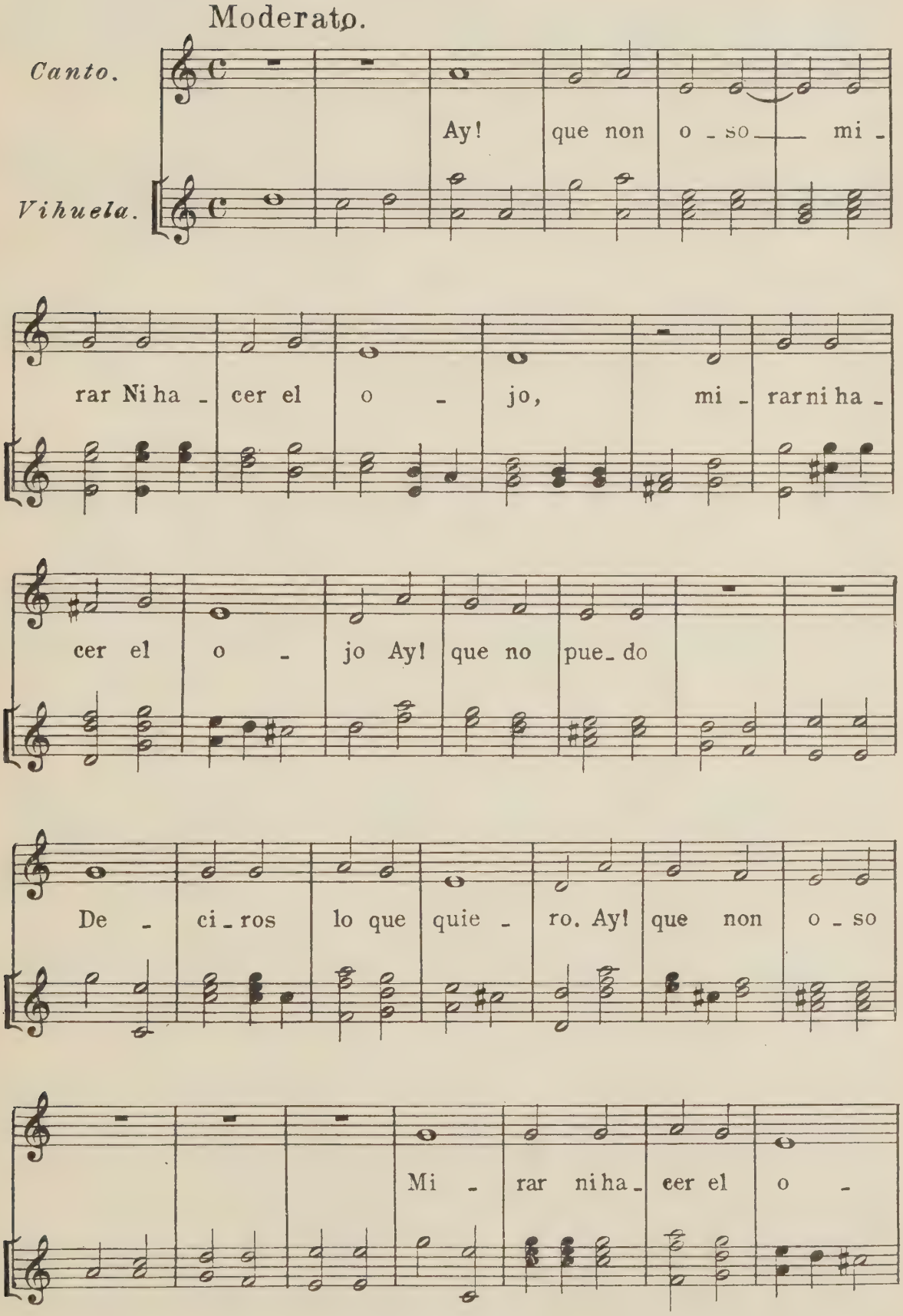
Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

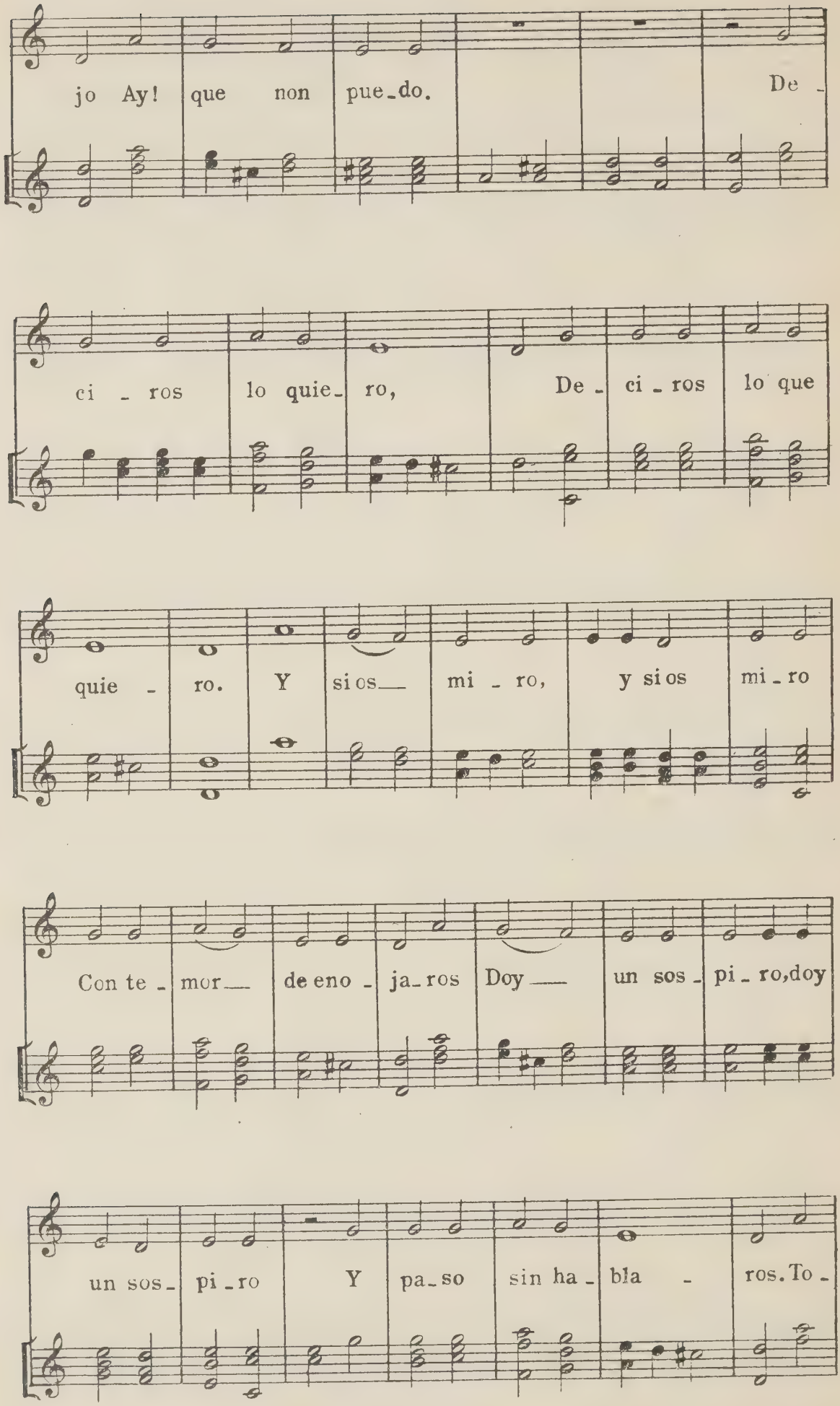


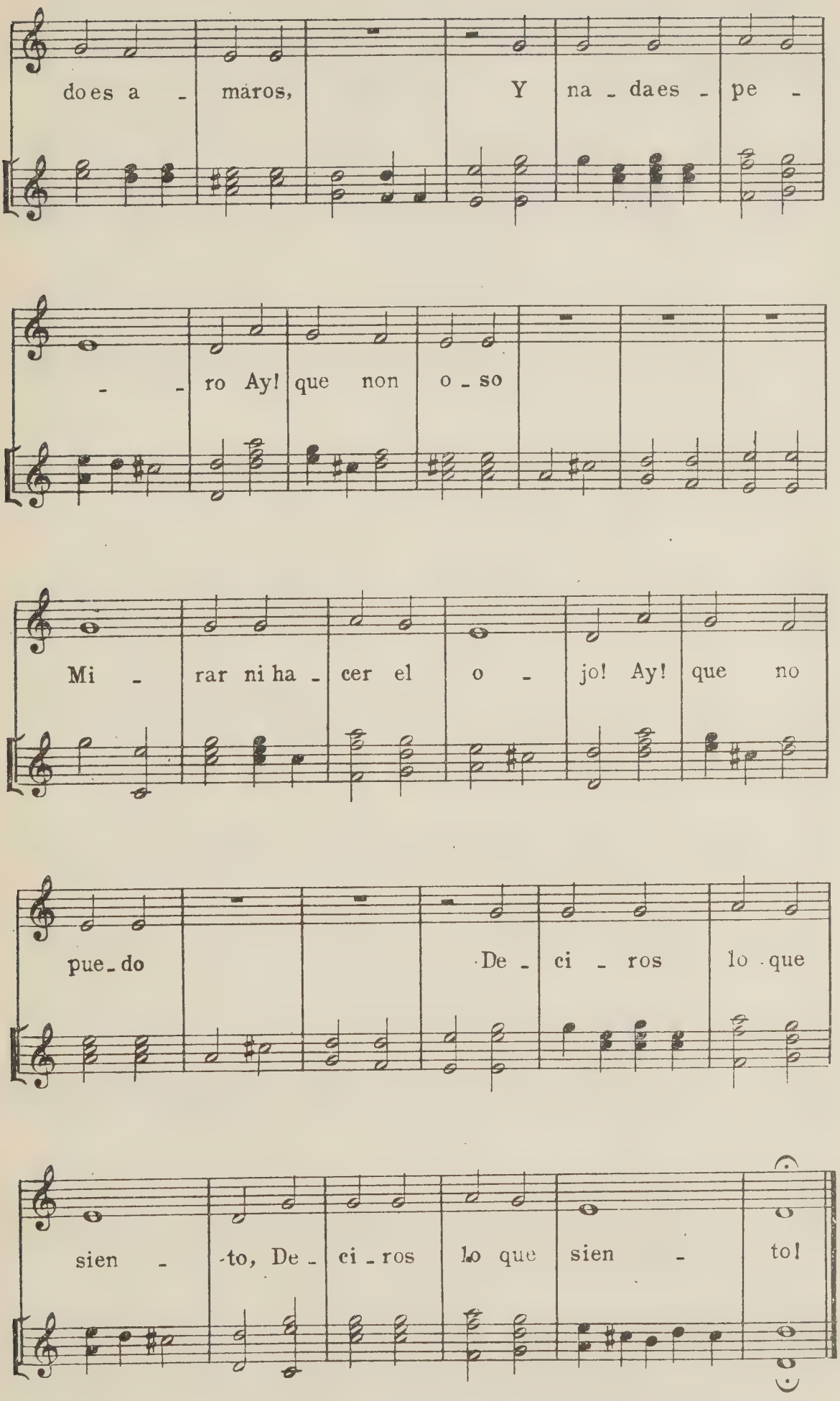

Ri - be - ras deun ri - o
ri - be - ras deun ri - o Vi
mo_ za vir - go niña encabe_llo
Vos me ha_beis muer - to Vos me ma -
tas - teis niña en cabe_llo Vos me ha
beis muer - to Vos me ha_beis muer - to.

Villancico a tres de Joan Vazquez.

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.




jo Ay! que non pue_do. De_
ci_ros lo quie_ro, De_ ci_ros lo que
quie_ro. Y si os mi_ro, y si os mi_ro
Con te_mor de eno_ja_ros Doy un sos_pi_ro,doy
un sos_pi_ro Y pa_so sin ha_bla_ros. To_

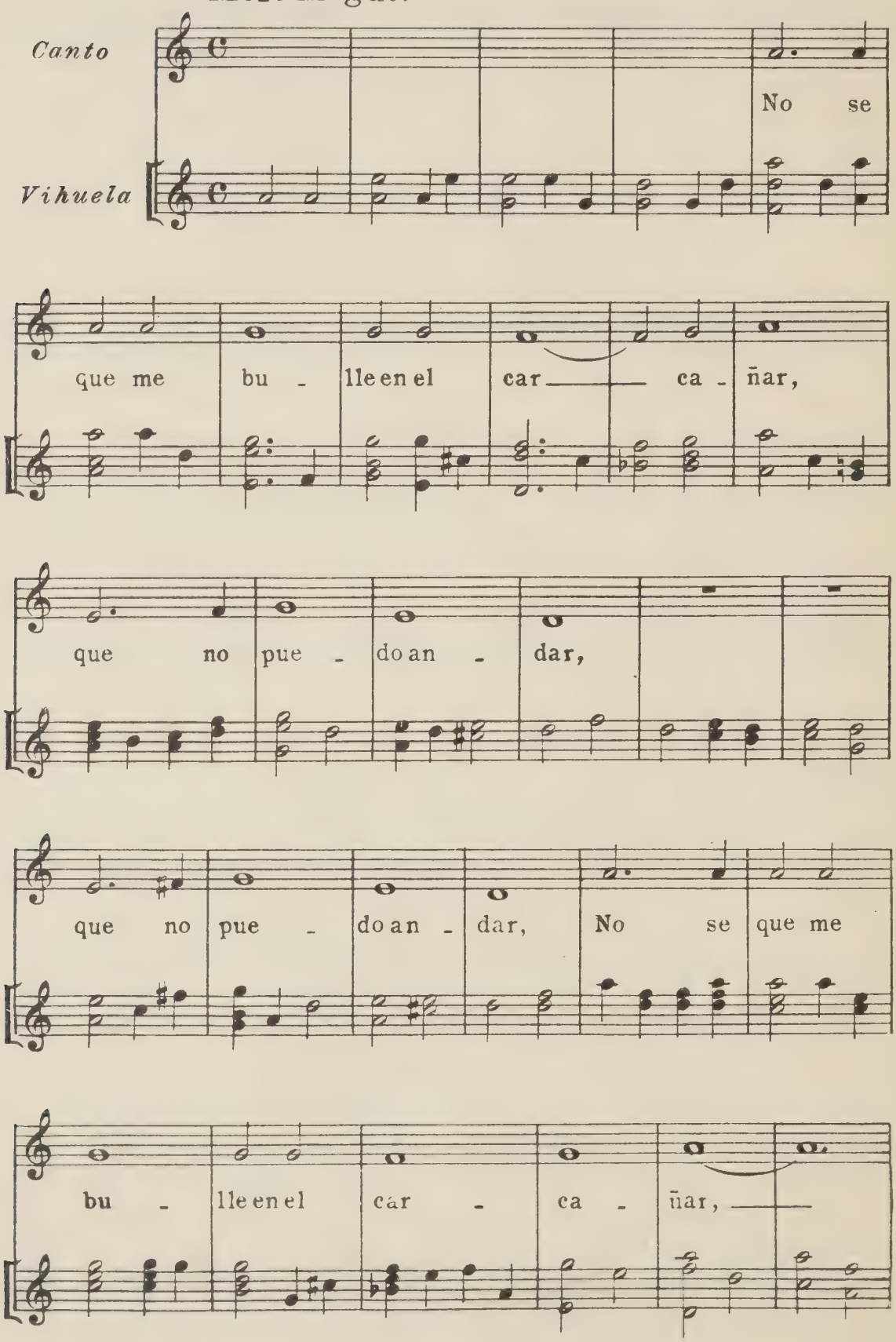

does a - máros, Y na - da es - pe -
- - ro Ay! que non o - so
Mi - rar ni ha - cer el o - jo! Ay! que no
pue - do De - ci - ros lo que
sien - to, De - ci - ros lo que sien - to!

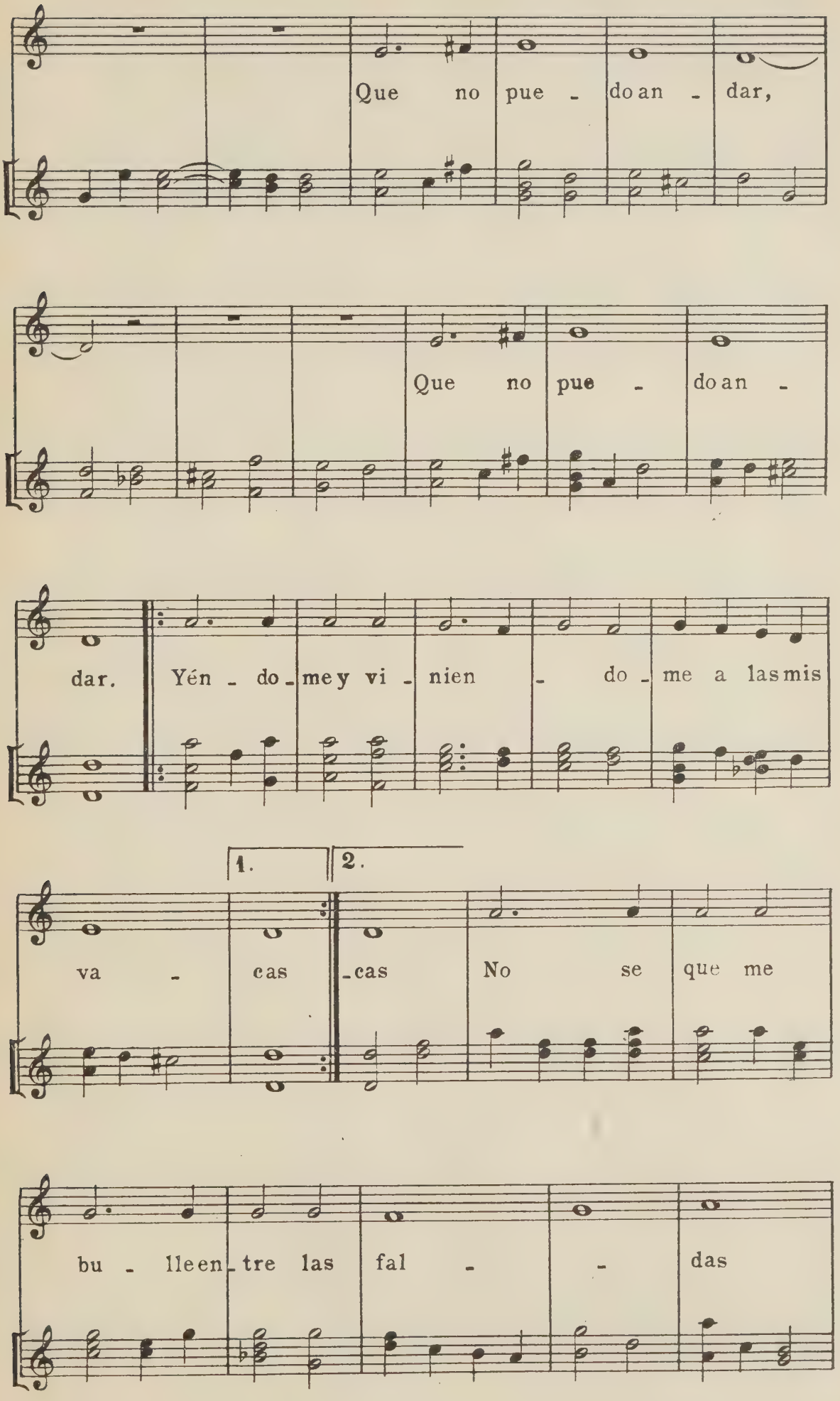
76)

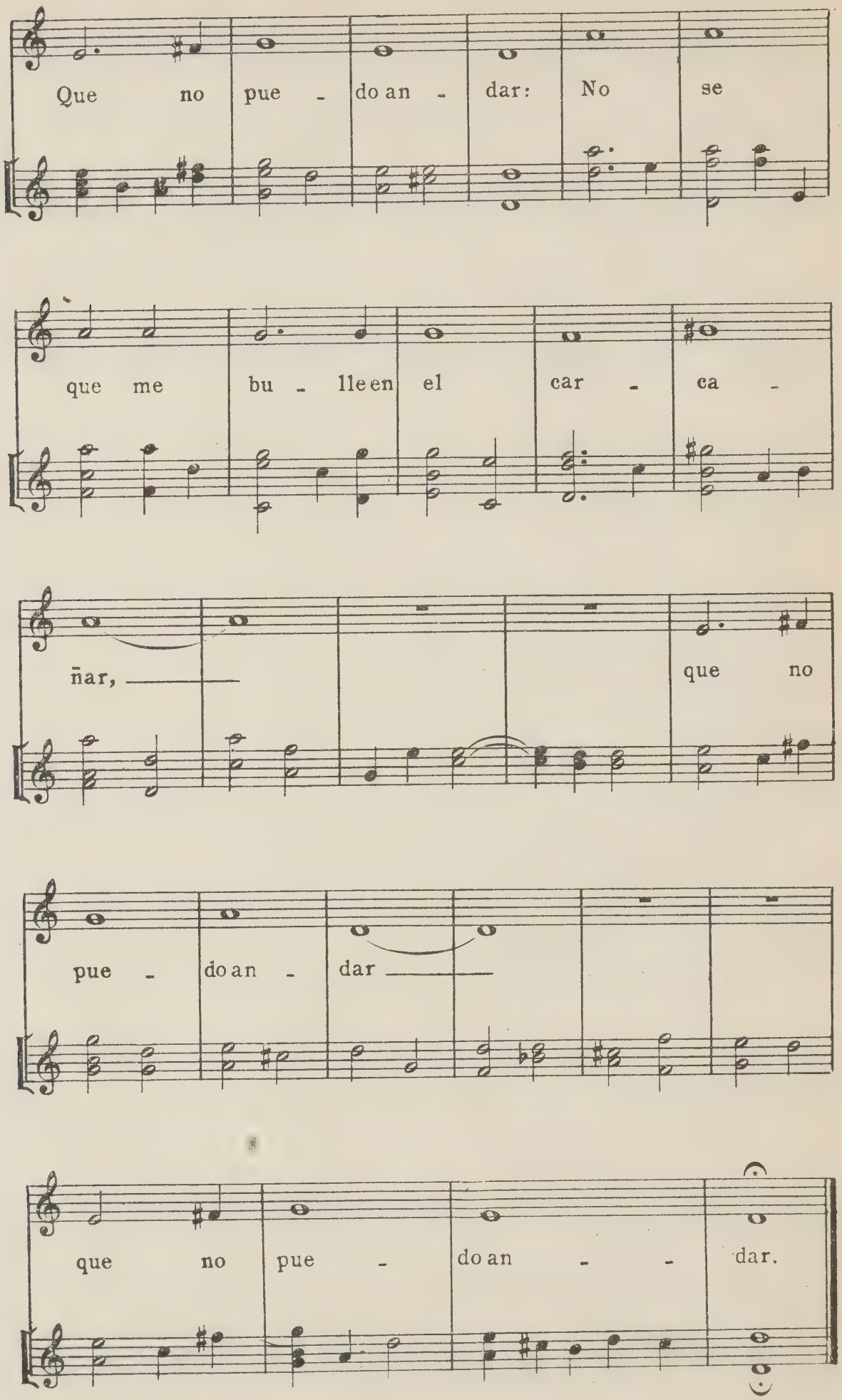
Villancico a tres de Joan Vazquez

Del tratado Orphenica Lyra.
Transcripción de F. Pedrell.

Molt mogut.




Que no pue - do an - dar,
Que no pue - do an -
dar. Yén - do - me y vi - nien - do - me a las mis
1.
2.
va - cas - cas No se que me
bu - lle en - tre las fal - - das

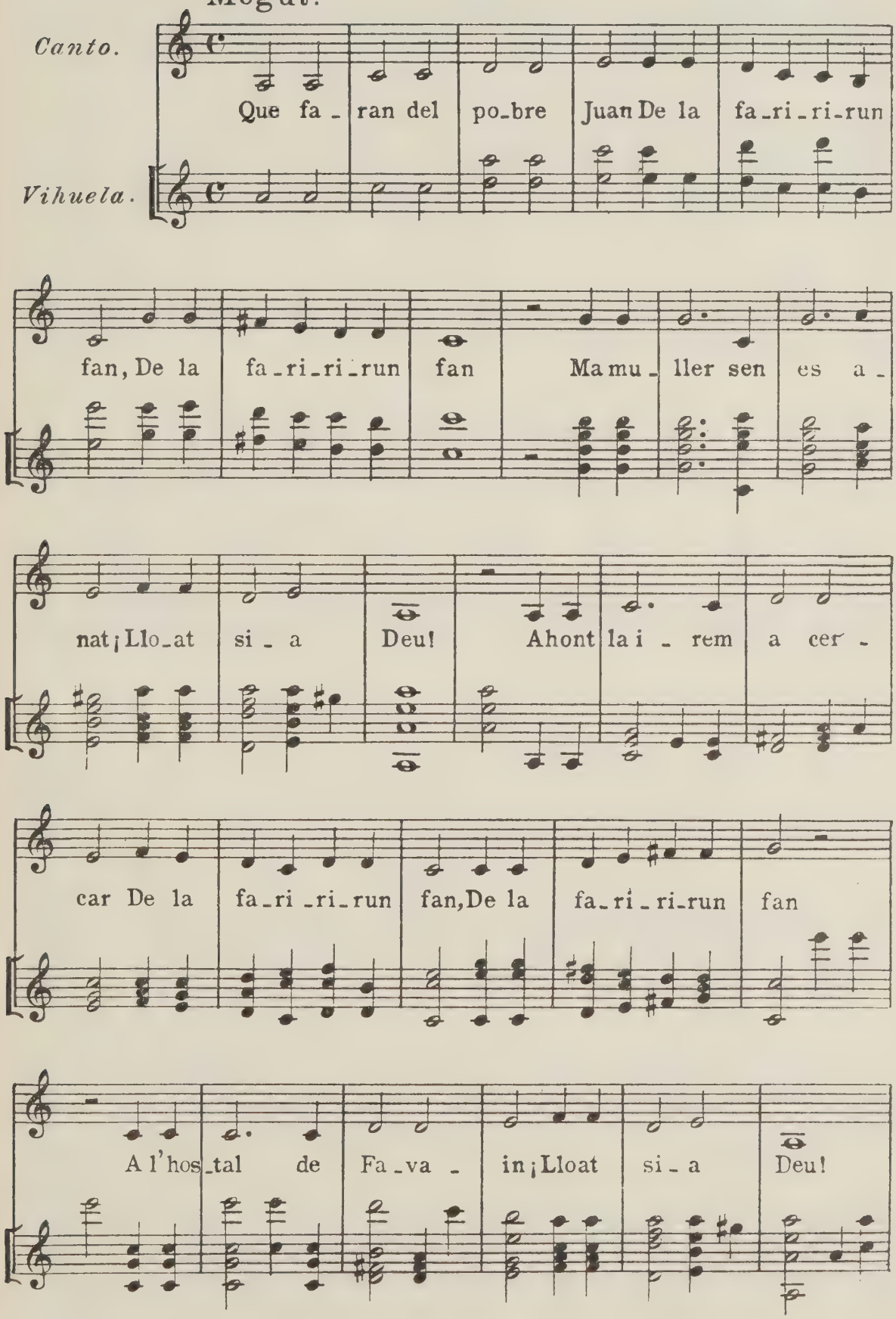

Que no pue - do an - dar: No se
que me bu - lleen el car - ca -
ñar, que no
pue - do an - dar
que no pue - do an - - dar.

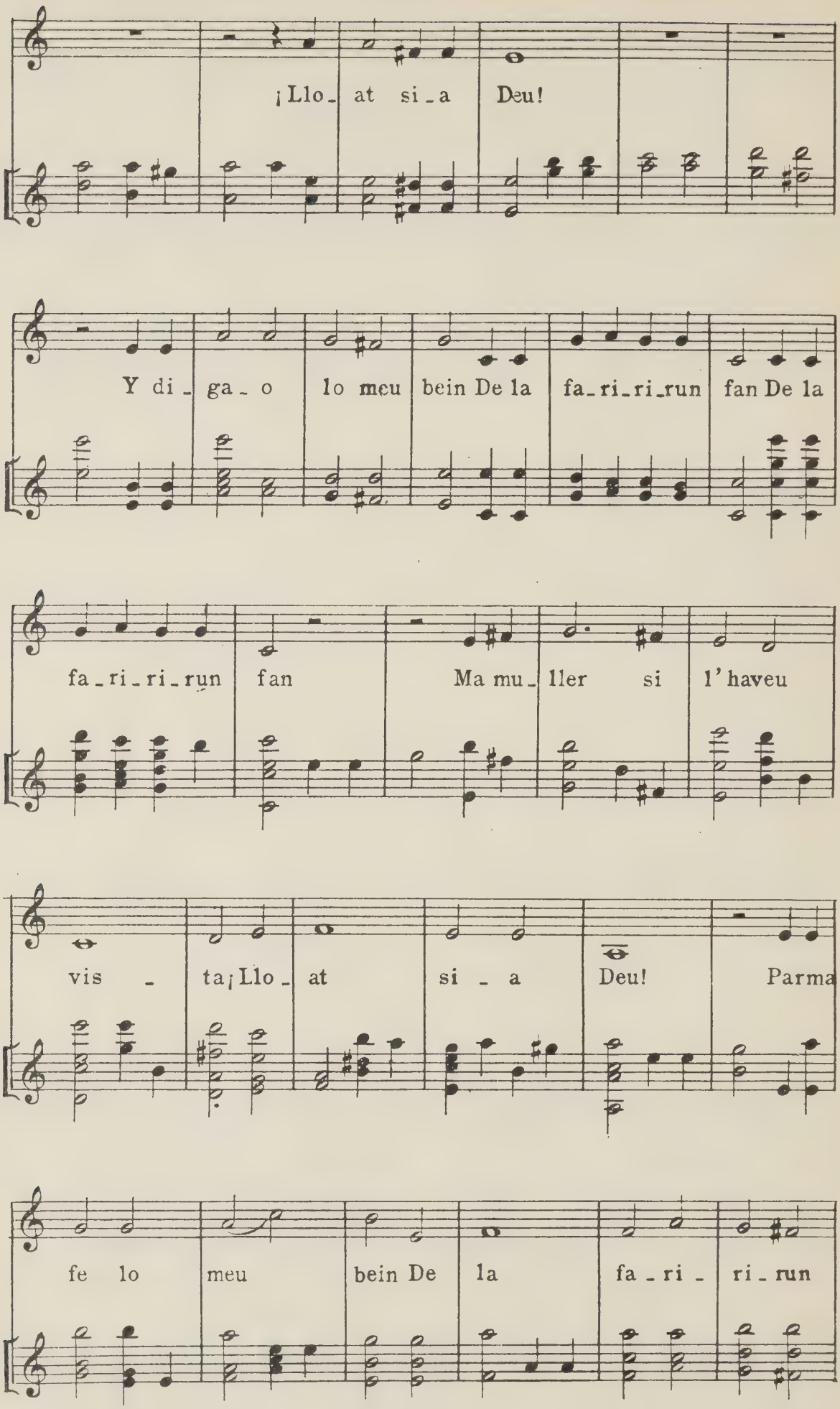
77)

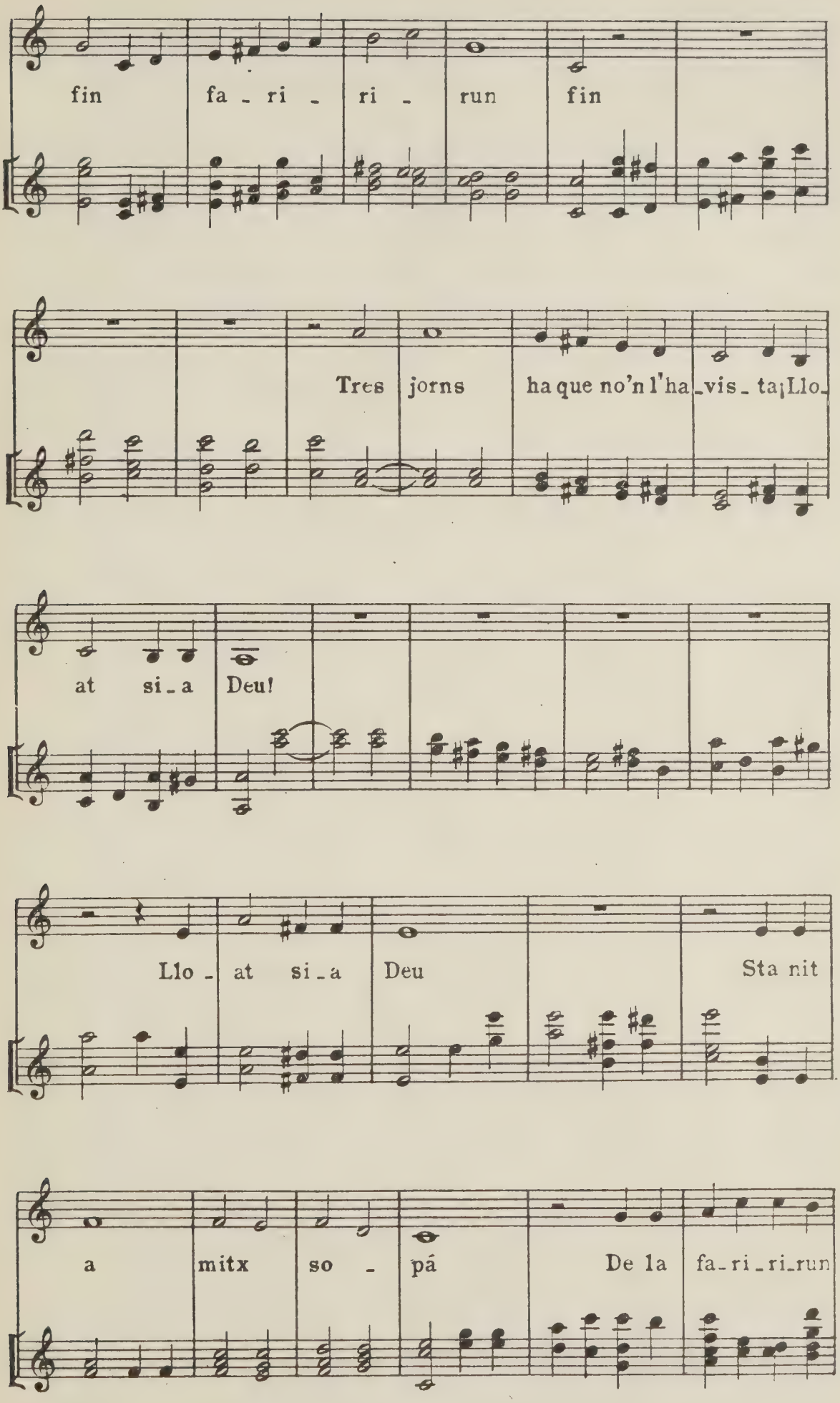
Villancico a cuatro de Flecha

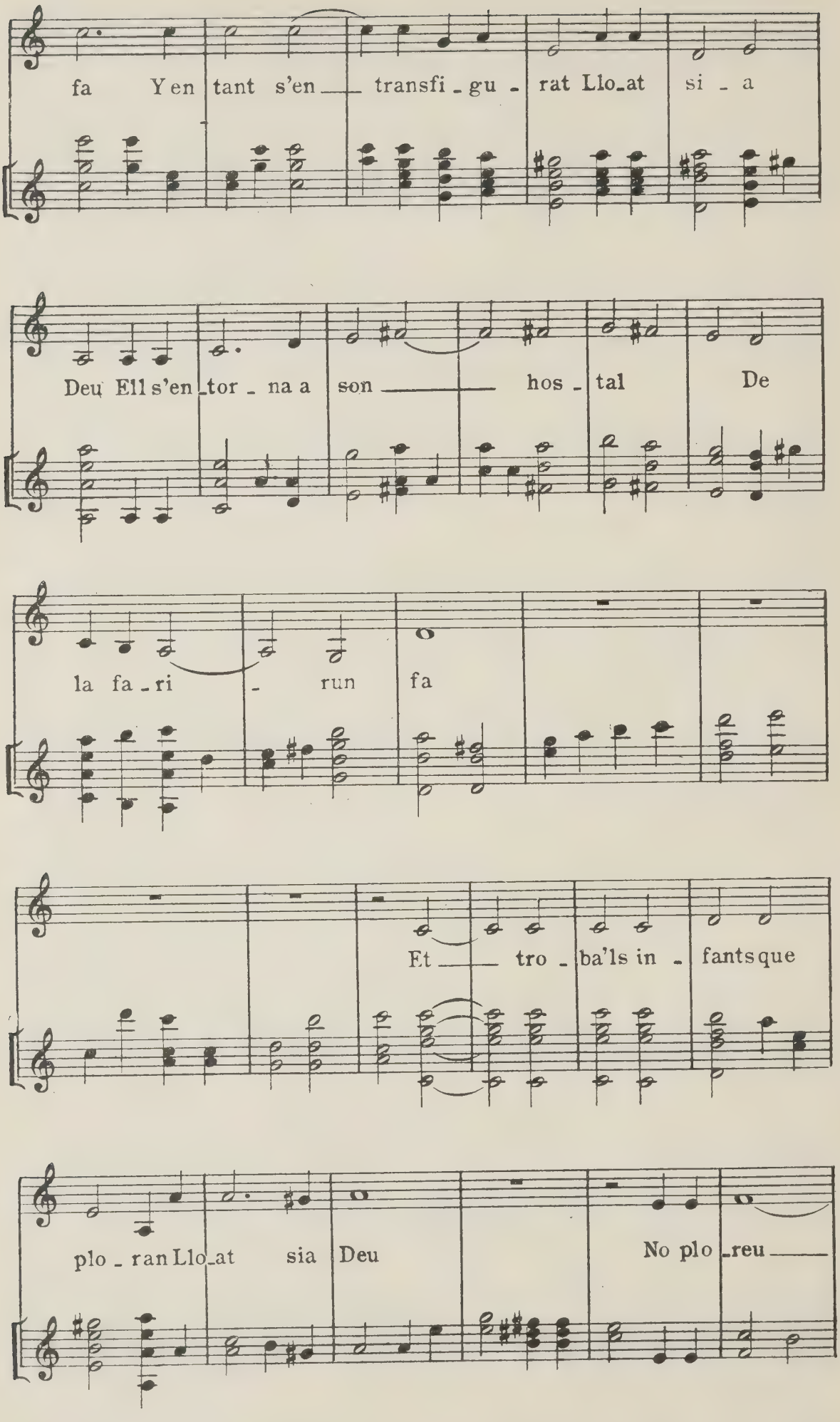
Del tratado Orphenica Lyra
Transcripción de F. Pedrell.

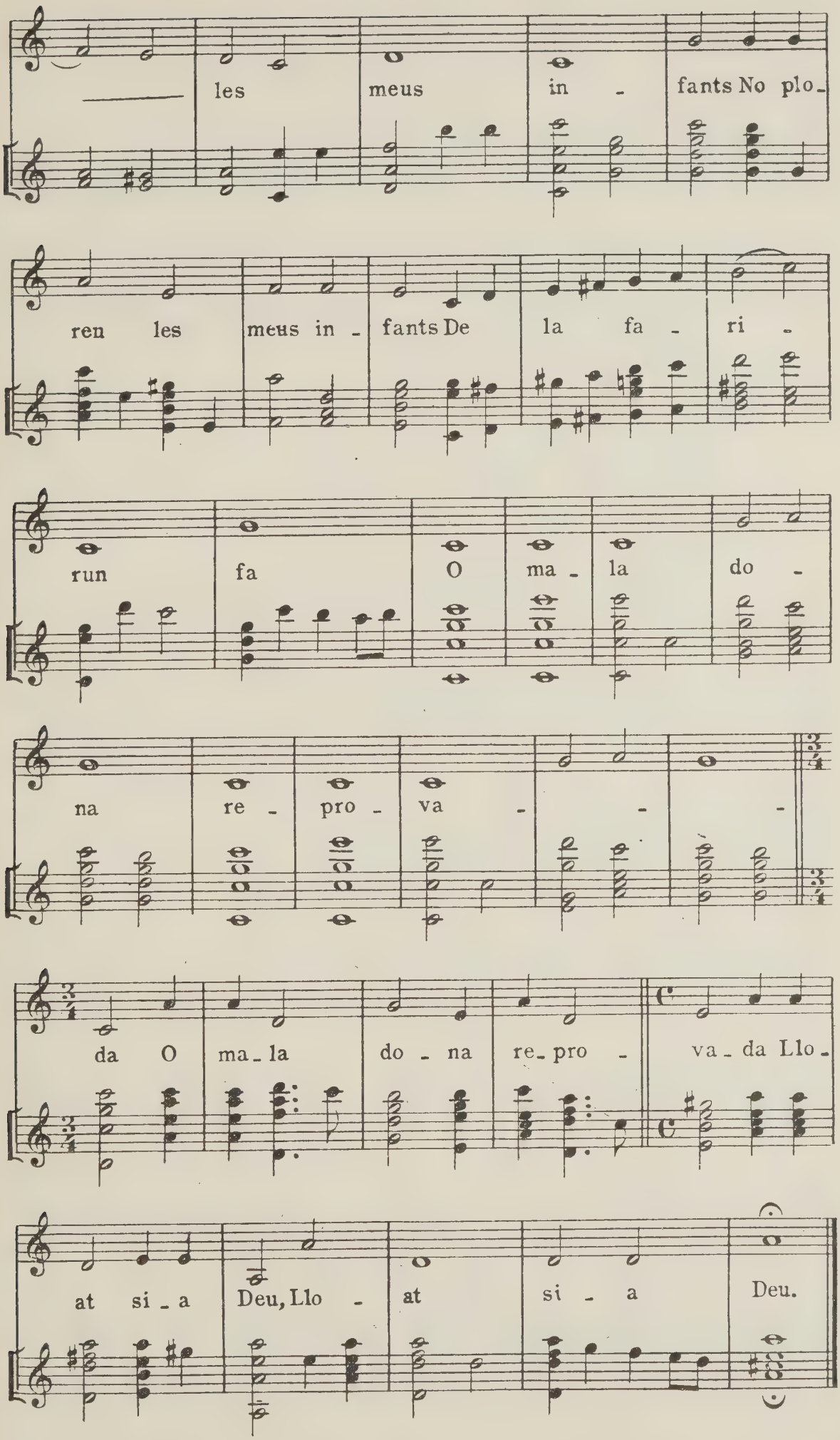
Mogut.




¡Llo_at si_a Deu!
Y di_ga_o lo meu bein De la fa_ri_ri_run fan De la
fa_ri_ri_run fan Ma mu_ller si l'haveu
vis_ta¡Llo_at si_a Deu! Parma
fe lo meu bein De la fa_ri_ri_run


fin fa - ri - ri - run fin
Tres jorns ha que no'n l'ha_vis_ta¡Llo_
at si_a Deu!
Llo - at si_a Deu Sta nit
a mitx so - pá De la fa_ri_ri_run


fa Y en tant s'en transfi - gu - rat Llo-at si - a
Deu El l s'en-tor - na a son hos - tal De
la fa - ri - run fa
Et tro - ba'ls in - fants que
plo - ran Llo-at sia Deu No plo-reu

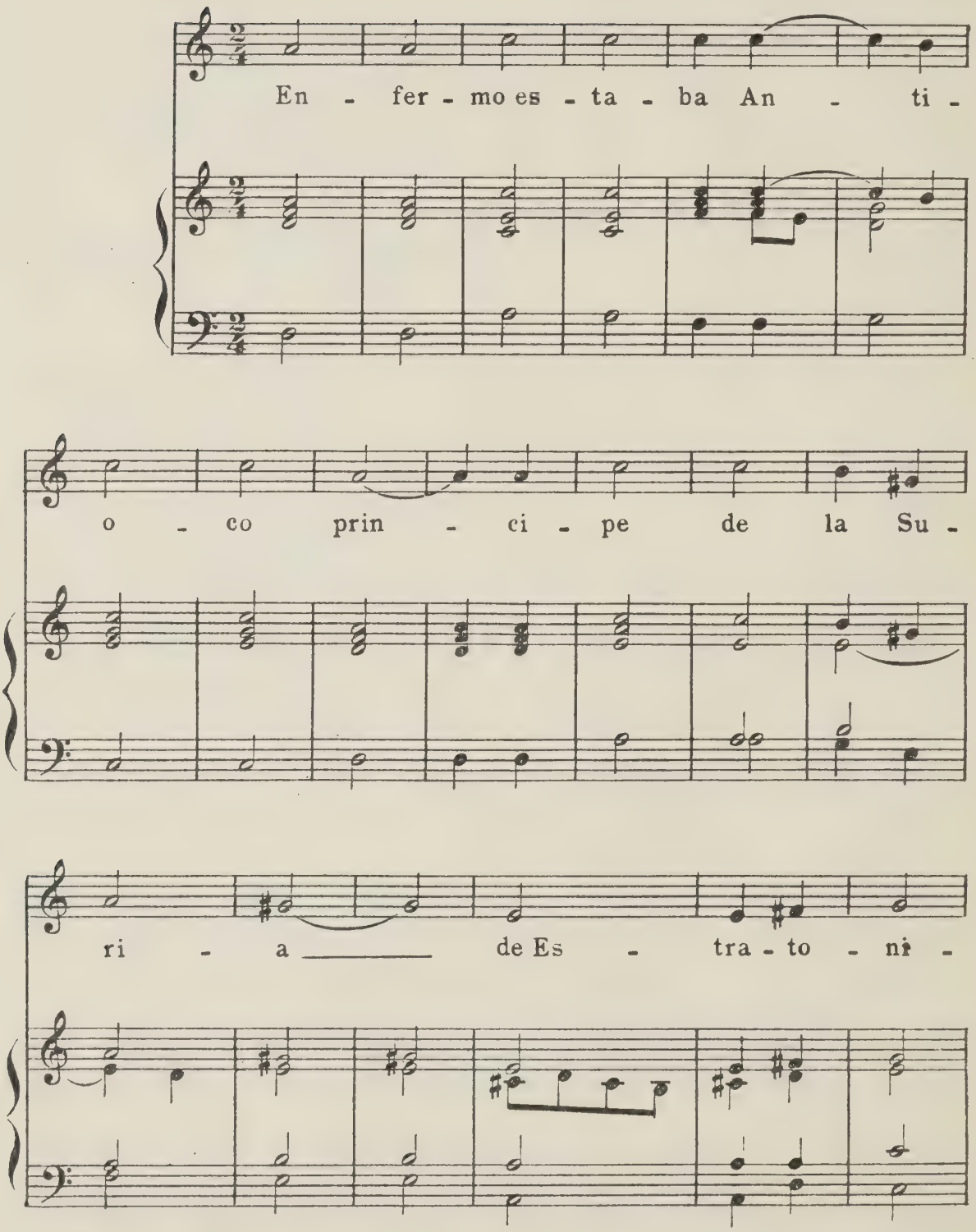

les meus in - fants No plo-
ren les meus in - fants De la fa - ri -
run fa O ma - la do -
na re - pro - va - -
da O ma - la do - na re - pro - va - da Llo -
at si - a Deu, Llo - at si - a Deu.

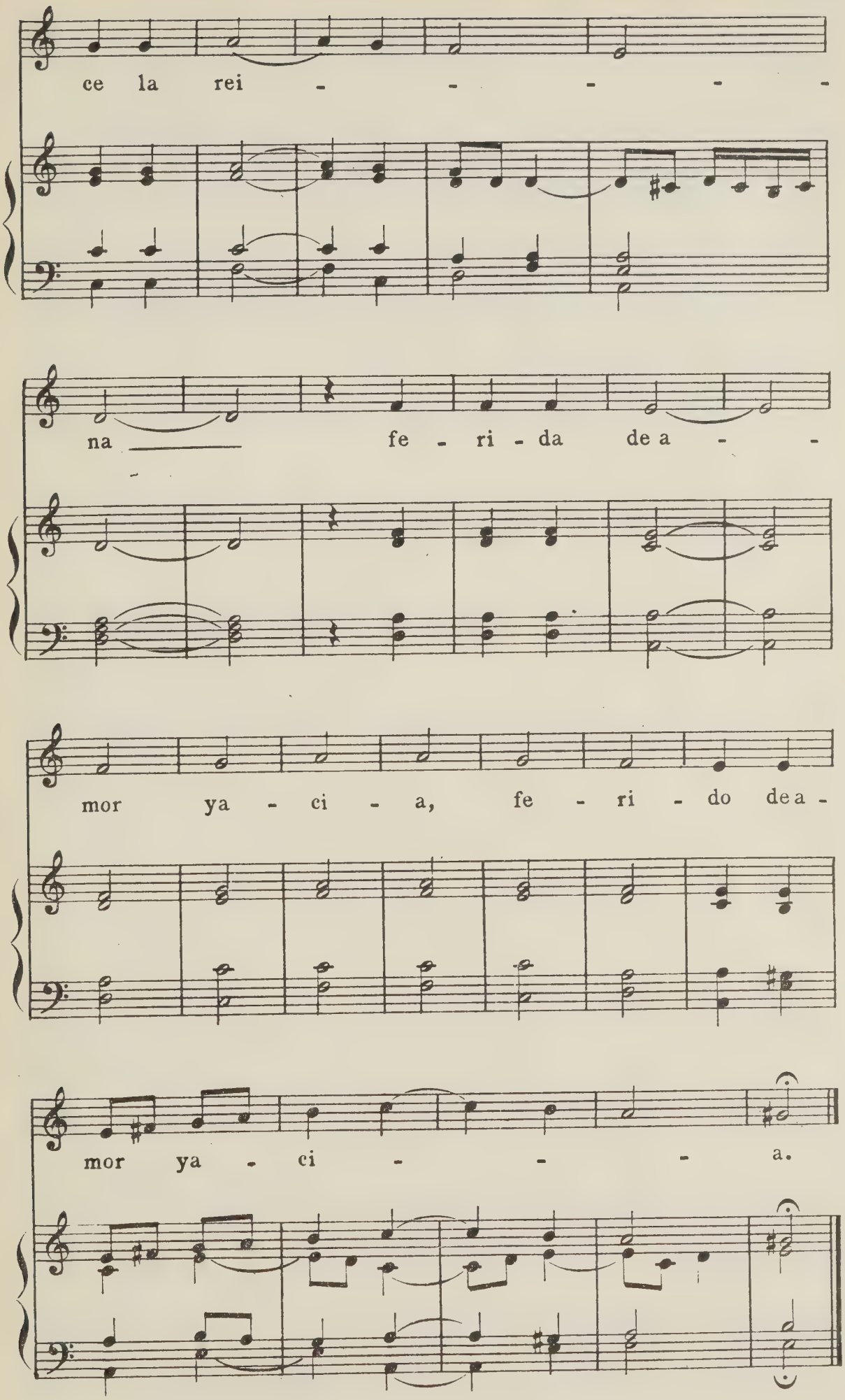
78)

Enfermo estaba Antioco

Romance

Del libro de cifra, El Parnaso de Esteban Duran, 1576.

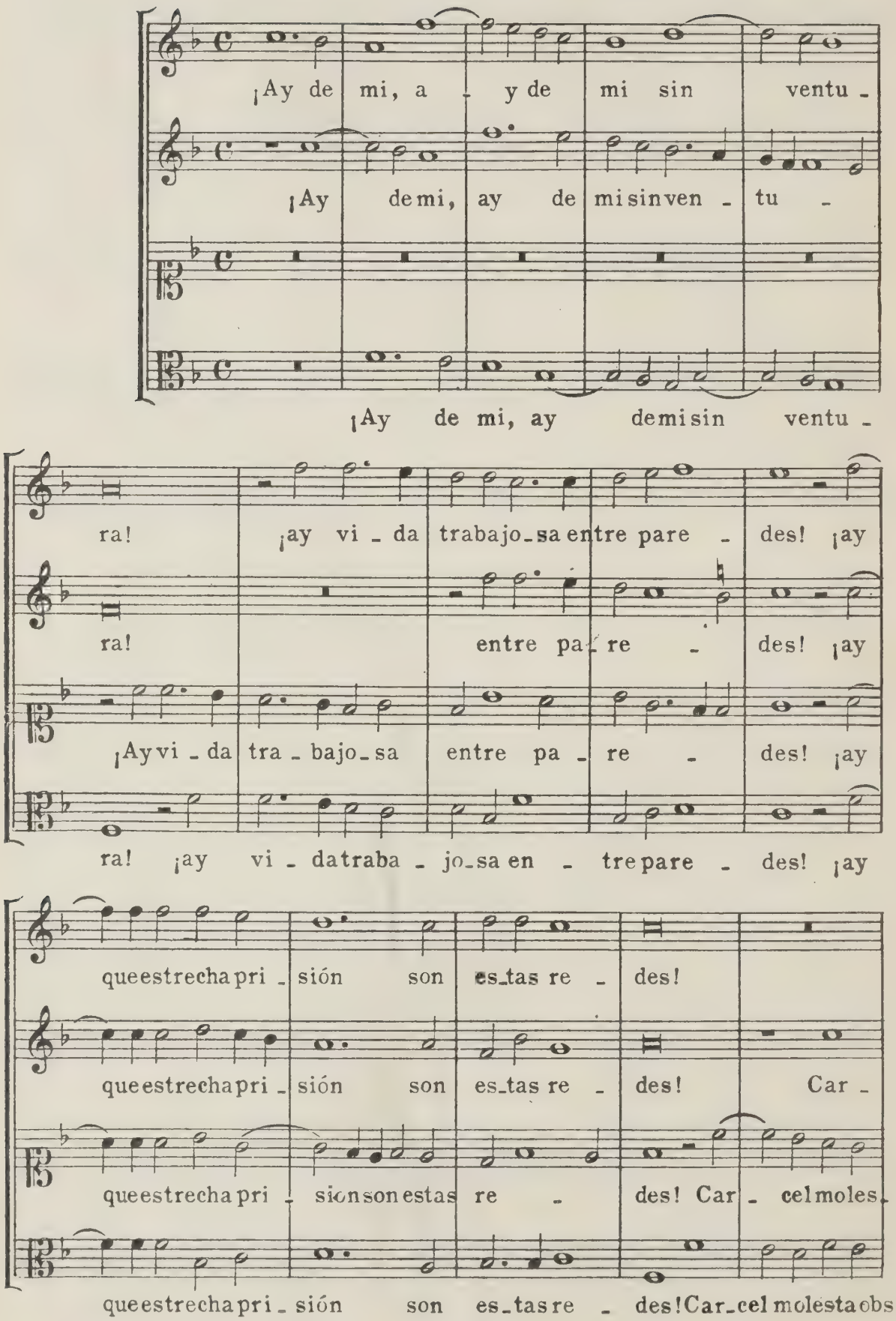


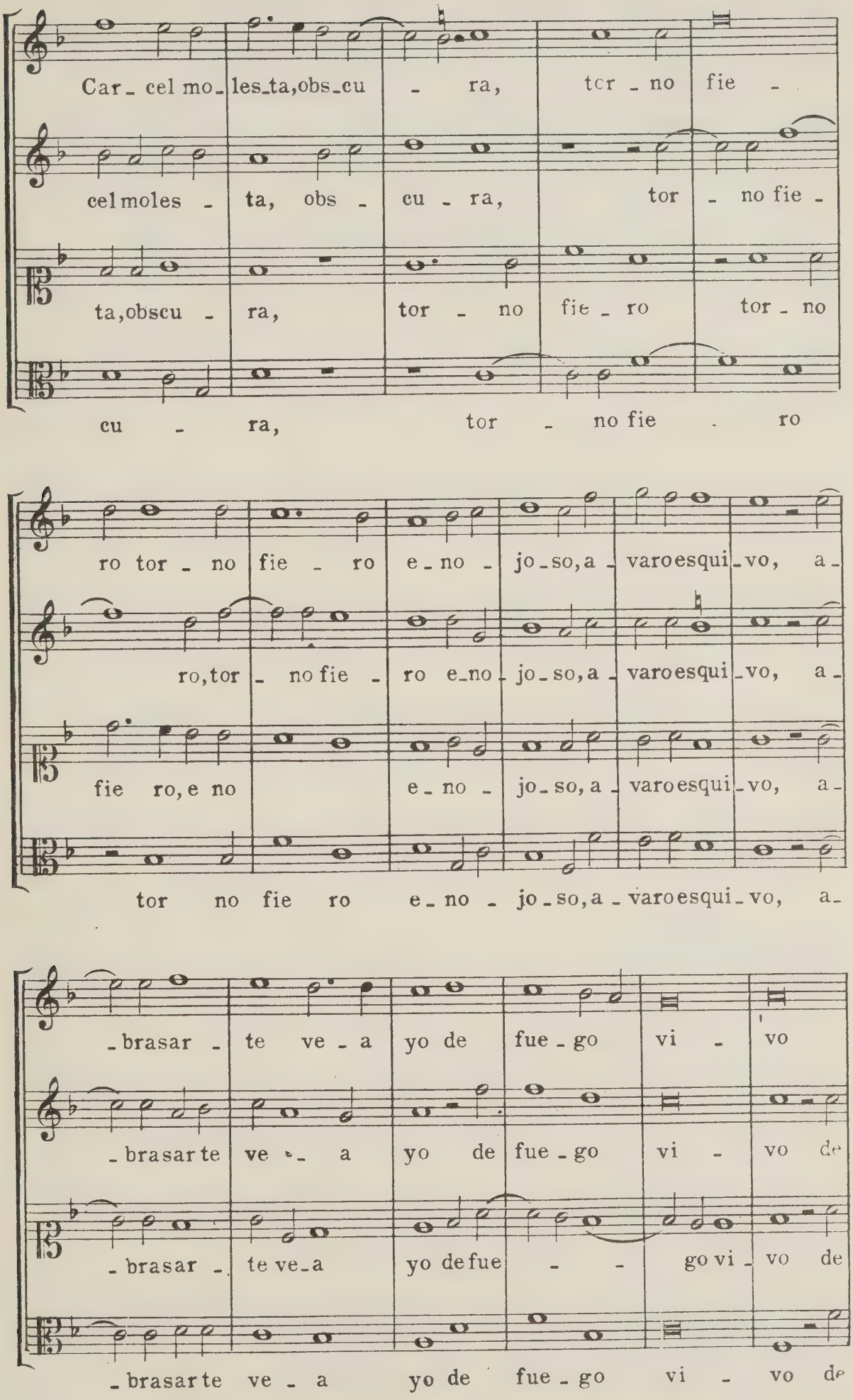

ce la rei - - - - -
na ___ fe - ri - da de a - -
mor ya - ci - a, fe - ri - do de a -
mor ya - ci - - - a.

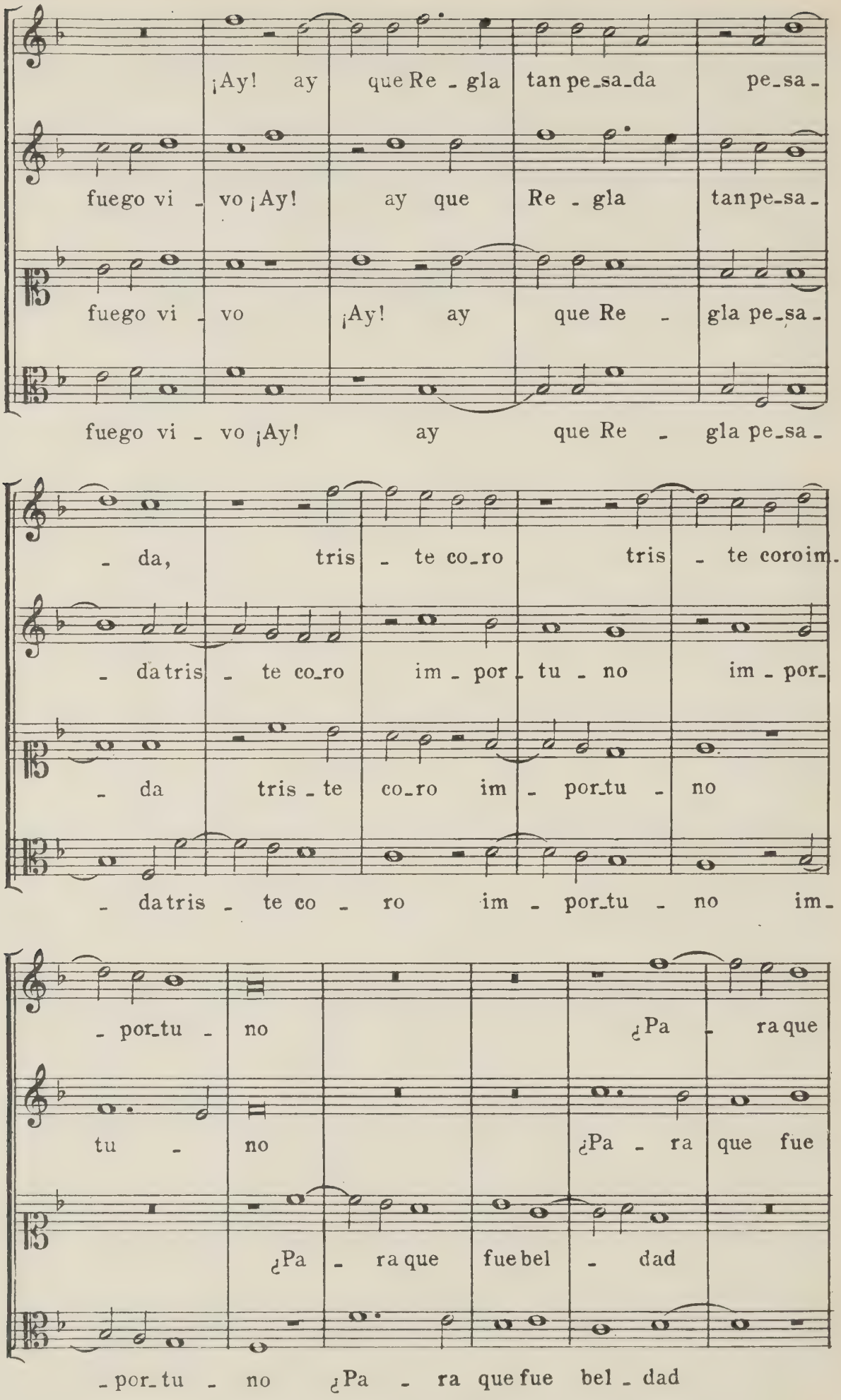
79)

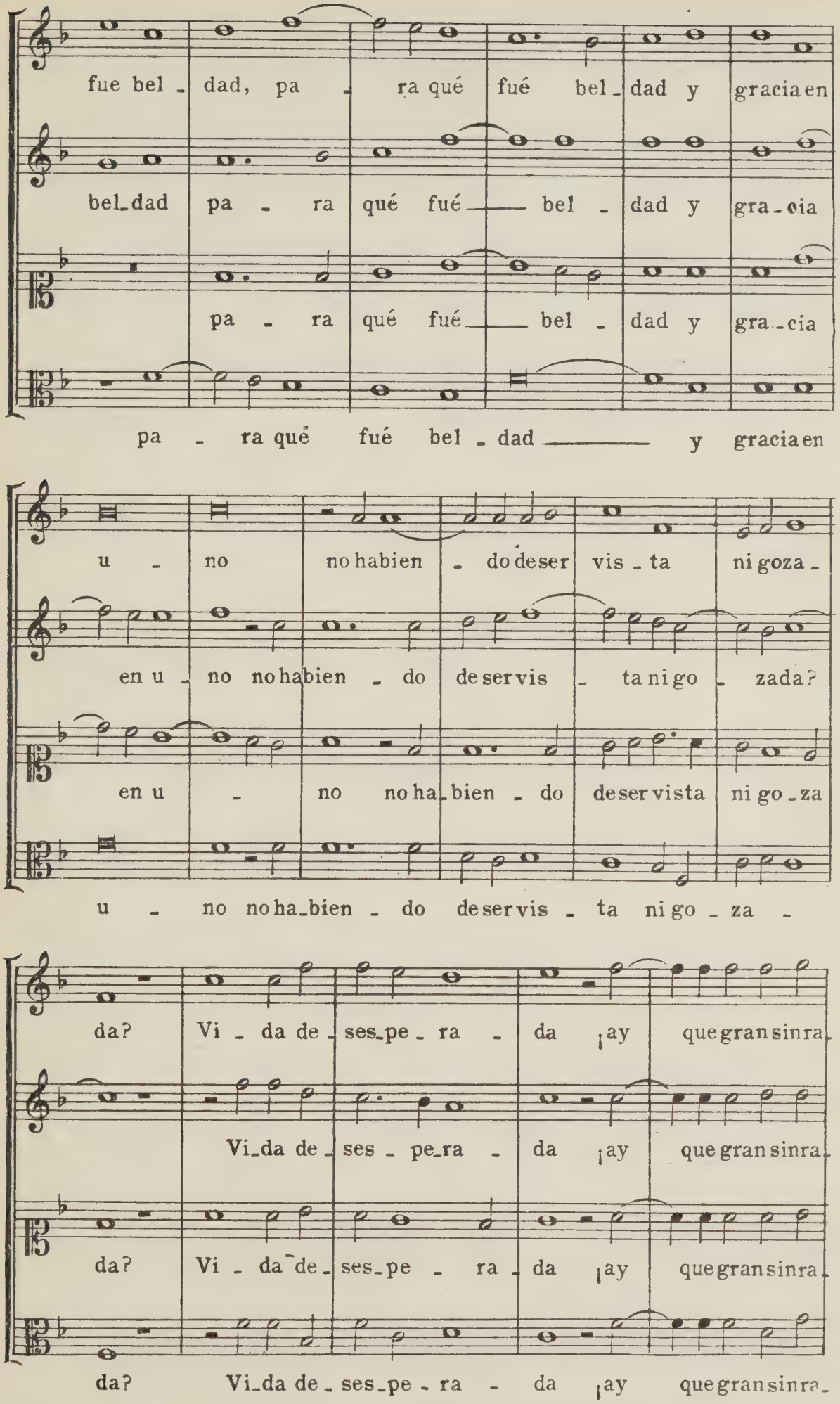
La monja

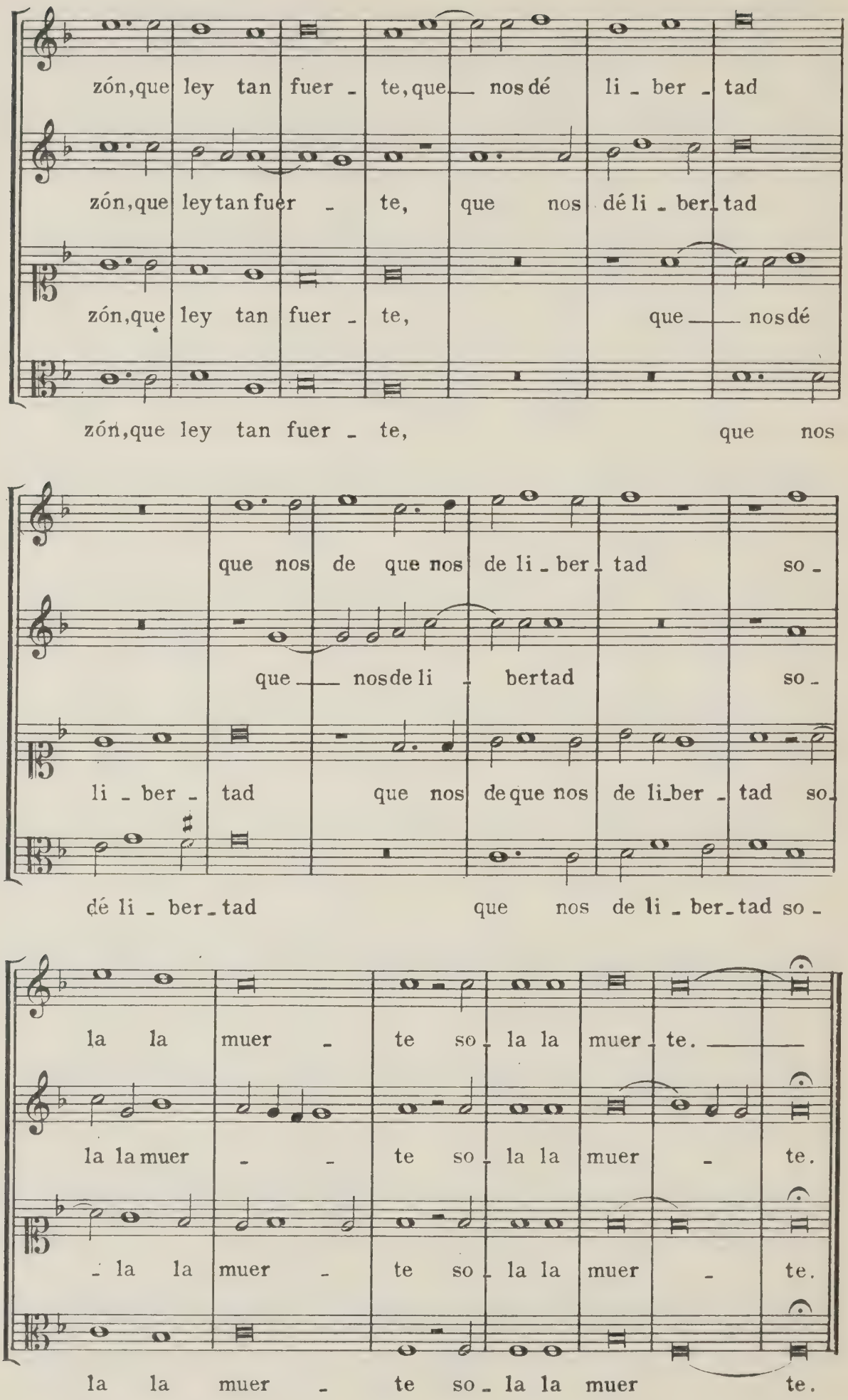
Juan Navarro.




Car - cel mo - les - ta, obs - cu - ra, tor - no fie -
cel moles - ta, obs - cu - ra, tor - no fie -
ta, obscu - ra, tor - no fie - ro tor - no
cu - ra, tor - no fie - ro
ro tor - no fie - ro e - no - jo - so, a - varo esqui - vo, a -
ro, tor - no fie - ro e - no - jo - so, a - varo esqui - vo, a -
fie ro, e no e - no - jo - so, a - varo esqui - vo, a -
tor no fie ro e - no - jo - so, a - varo esqui - vo, a -
- brasar - te ve - a yo de fue - go vi - vo
- brasar te ve - a yo de fue - go vi - vo de
- brasar - te ve - a yo de fue - - go vi - vo de
- brasar te ve - a yo de fue - go vi - vo de


¡Ay! ay que Re - gla tan pe_sa_da pe_sa -
fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla tan pe_sa -
fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe_sa -
fuego vi - vo ¡Ay! ay que Re - gla pe_sa -
- da, tris - te co_ro tris - te coroim.
- da tris - te co_ro im - por_tu - no im - por_
- da tris - te co_ro im - por_tu - no
- da tris - te co - ro im - por_tu - no im_
- por_tu - no ¿Pa - ra que
tu - no ¿Pa - ra que fue
¿Pa - ra que fue bel - dad
- por_tu - no ¿Pa - ra que fue bel - dad

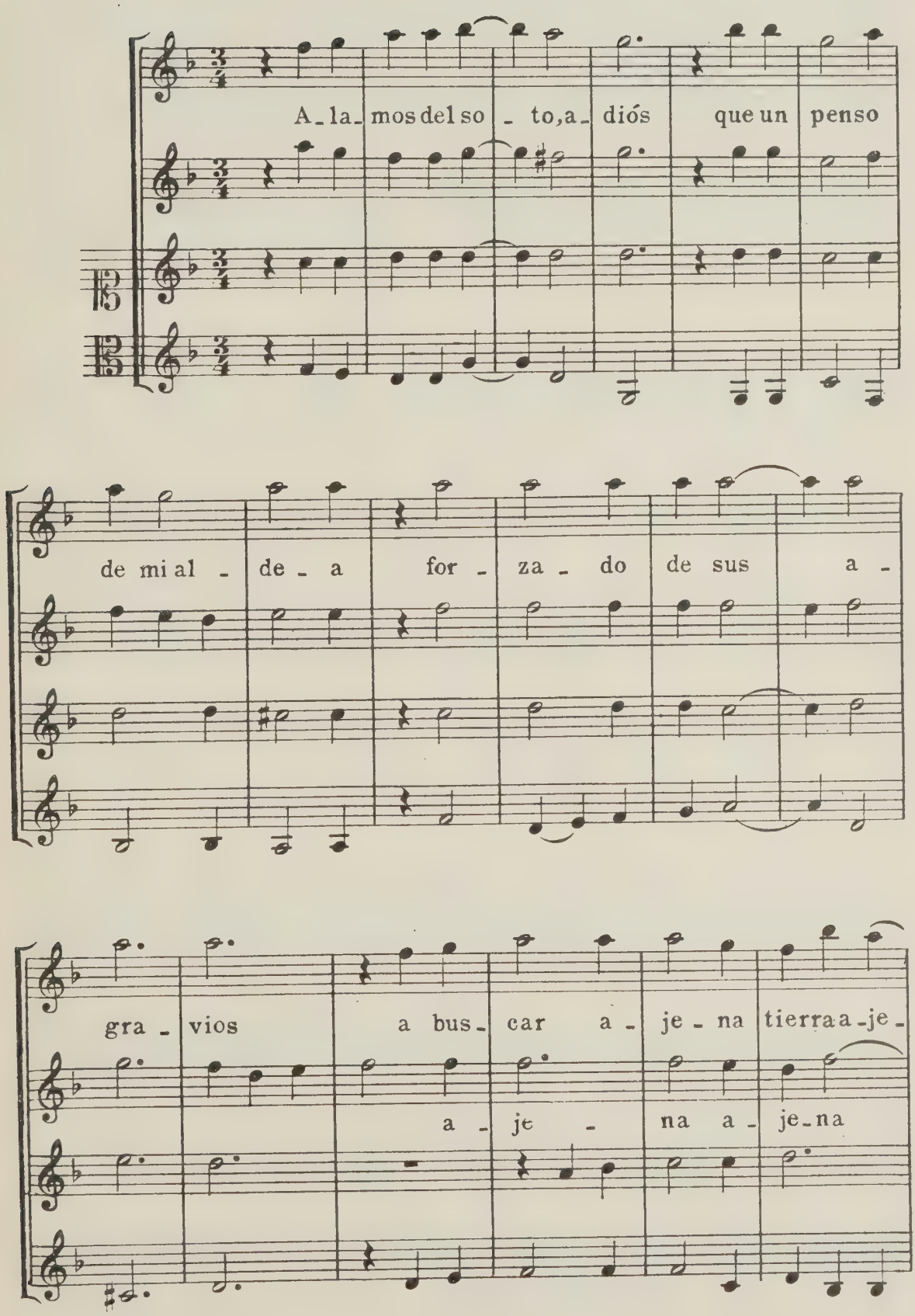

fue bel - dad, pa - ra qué fué bel - dad y gracia en
bel - dad pa - ra qué fué — bel - dad y gra - cia
pa - ra qué fué — bel - dad y gra - cia
pa - ra qué fué bel - dad — y gracia en
u - no no habien - do de ser vis - ta ni goza -
en u - no no habien - do de servis - ta ni go - zada?
en u - no no ha - bien - do de servista ni go - za
u - no no ha - bien - do de servis - ta ni go - za -
da? Vi - da de - ses - pe - ra - da ¡ay que gran sinra -
Vi - da de - ses - pe - ra - da ¡ay que gran sinra -
da? Vi - da de - ses - pe - ra - da ¡ay que gran sinra -
da? Vi - da de - ses - pe - ra - da ¡ay que gran sinra -

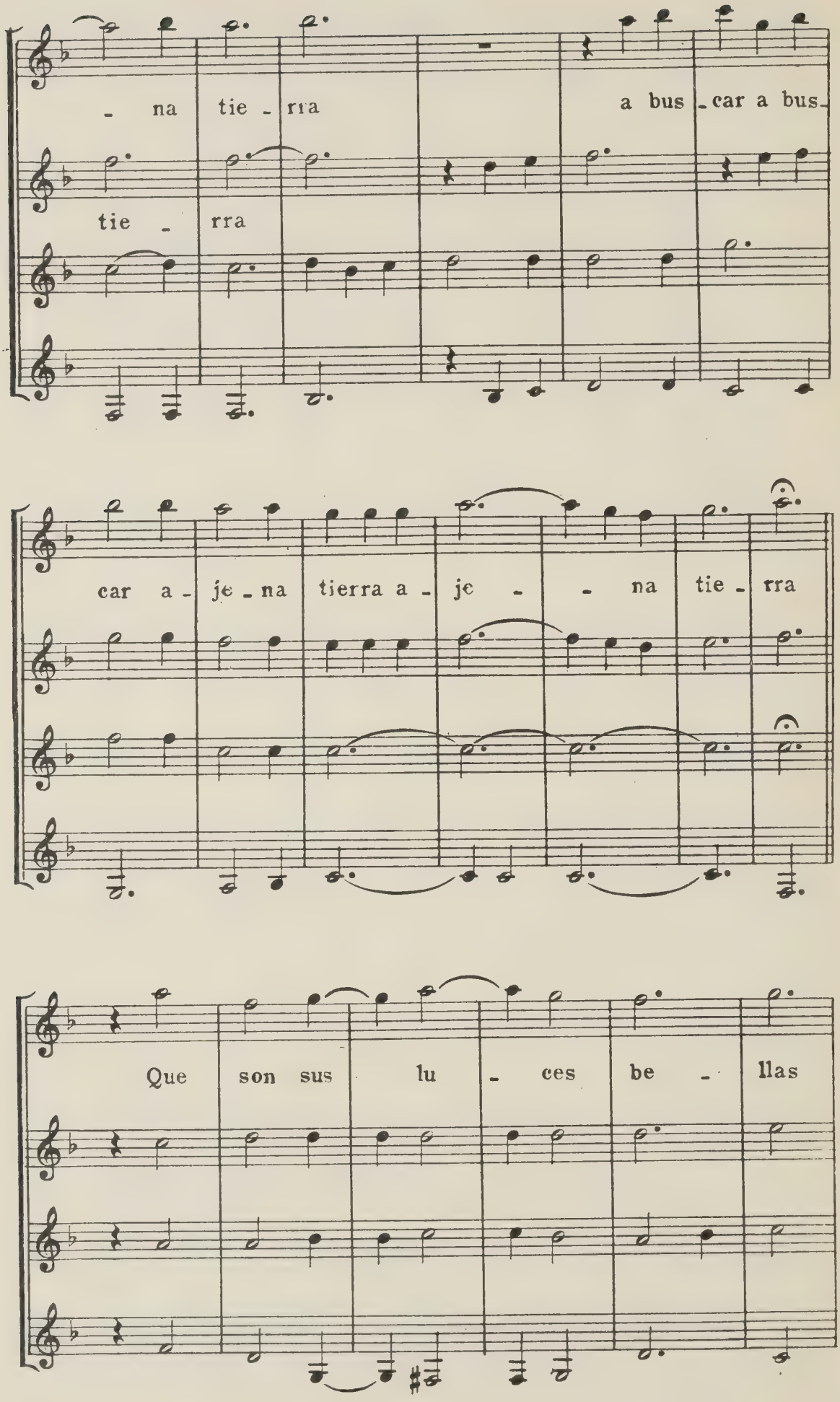

zón,que ley tan fuer - te,que nos dé li - ber - tad
zón,que ley tan fuer - te, que nos dé li - ber - tad
zón,que ley tan fuer - te, que nos dé
zón,que ley tan fuer - te, que nos
que nos de que nos de li - ber - tad so -
que nos de li - ber - tad so -
li - ber - tad que nos de que nos de li - ber - tad so -
dé li - ber - tad que nos de li - ber - tad so -
la la muer - te so - la la muer - te.
la la muer - te so - la la muer - te.
- la la muer - te so - la la muer - te.
la la muer - te so - la la muer te.

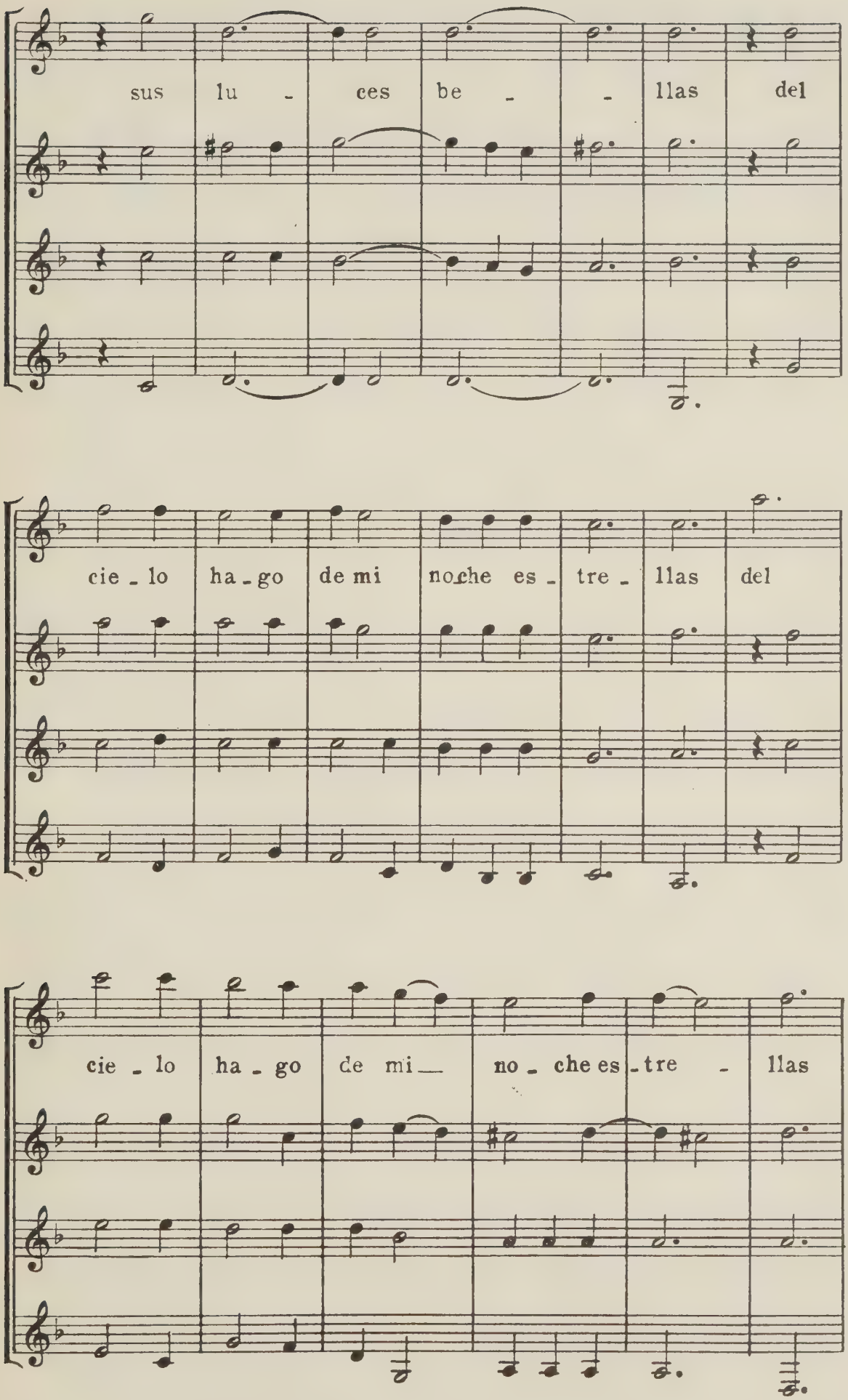
80)

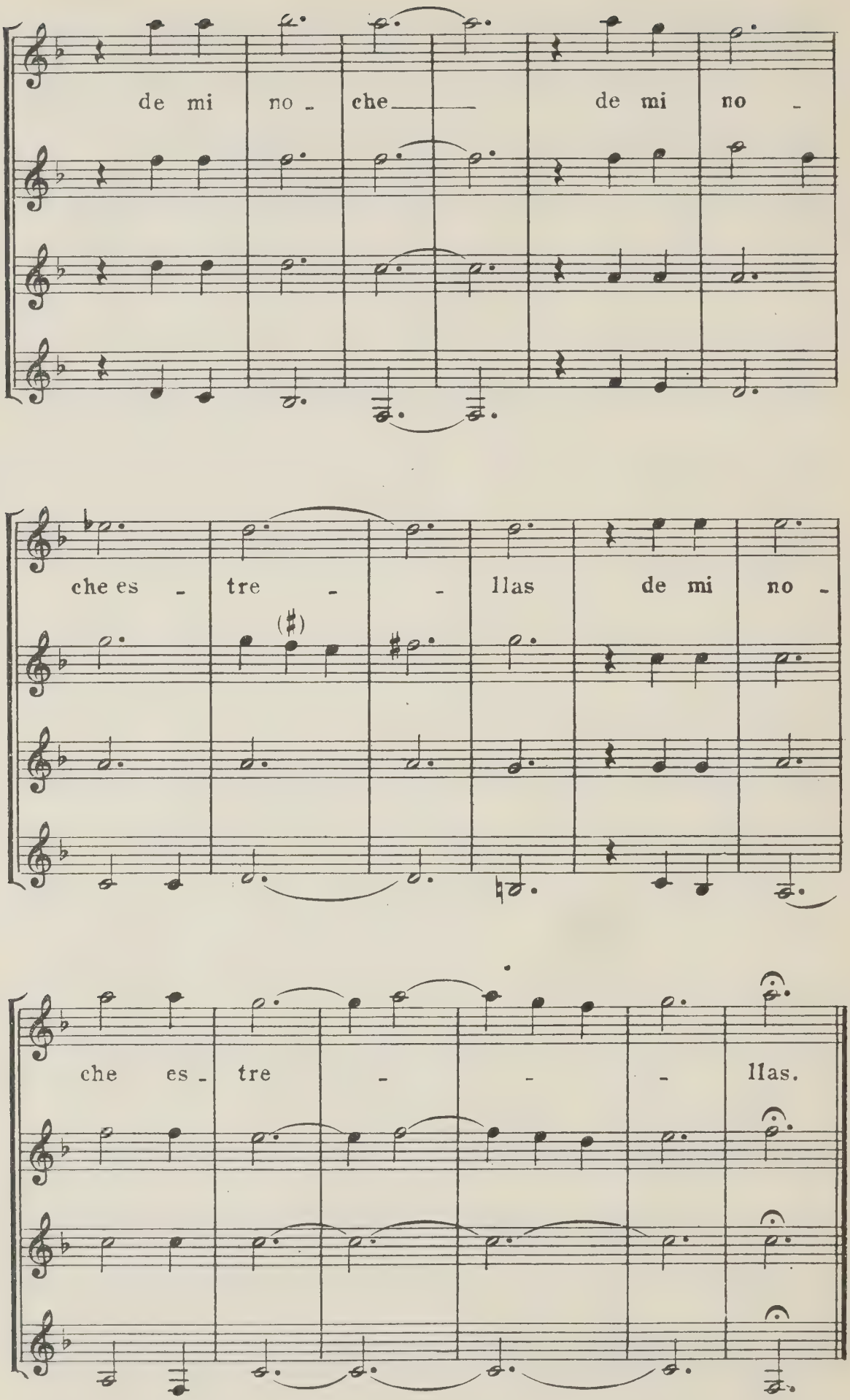
Cuatro de empezar

Juan Blas de Castro.




- na tie - rra a bus - car a bus -
tie - rra
car a - je - na tierra a - je - - na tie - rra
Que son sus lu - ces be - llas


sus lu - ces be - - llas del
cie - lo ha - go de mi no che es - tre - llas del
cie - lo ha - go de mi no - che es - tre - llas

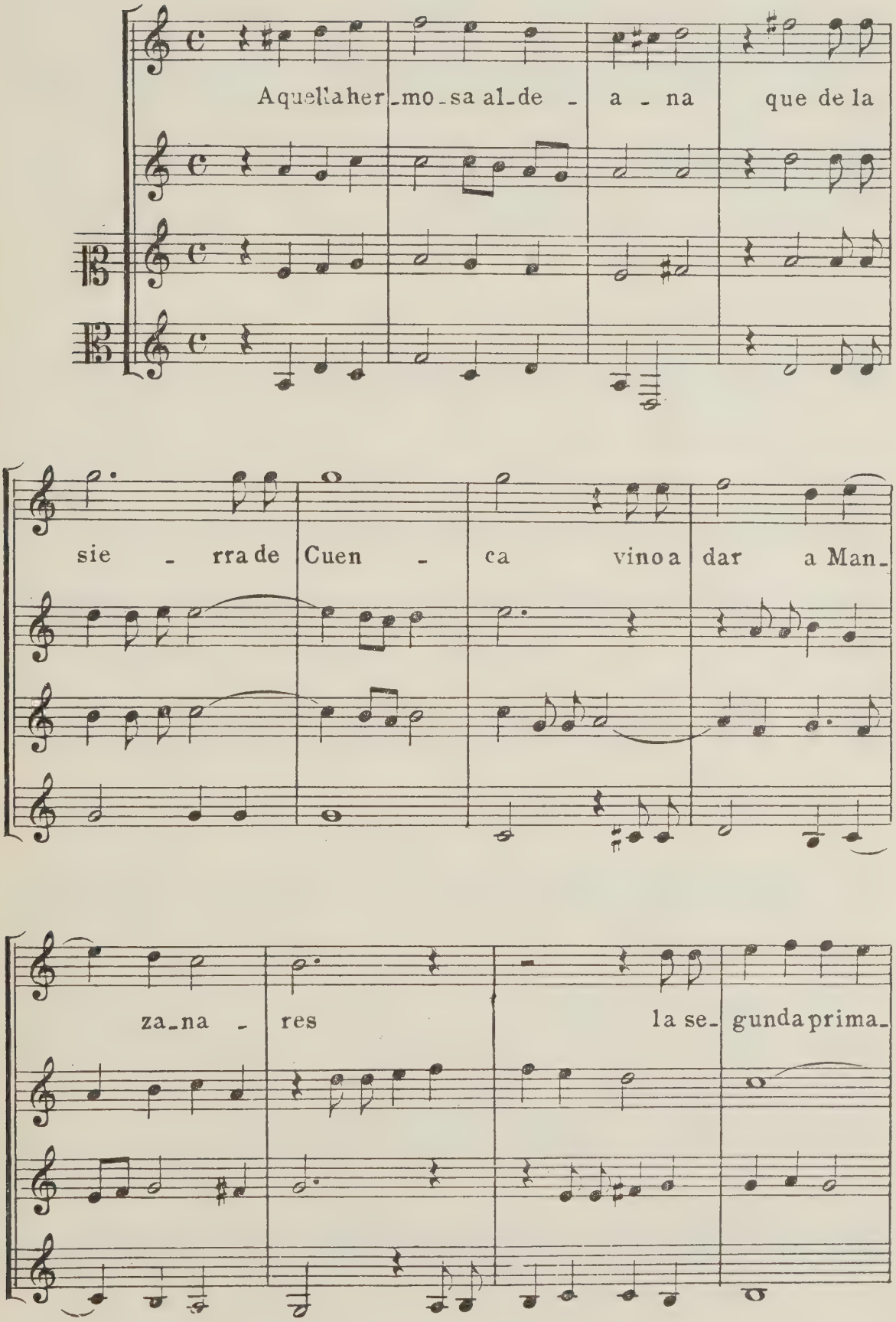

de mi no - che de mi no -
che es - tre - - llas de mi no -
che es - tre - - llas.

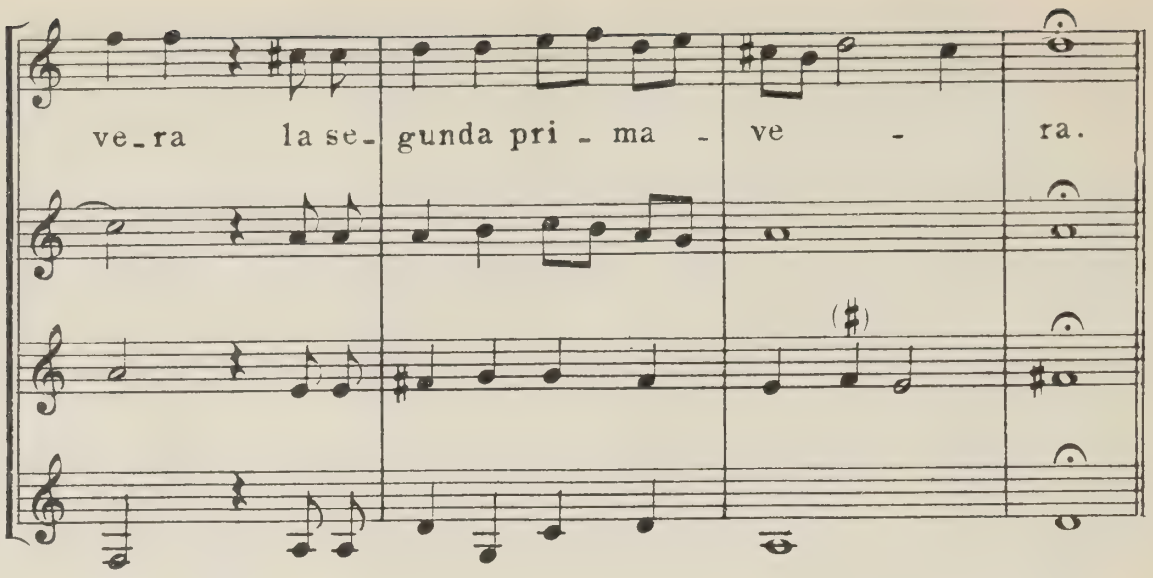
81)

Cuatro de empezar.

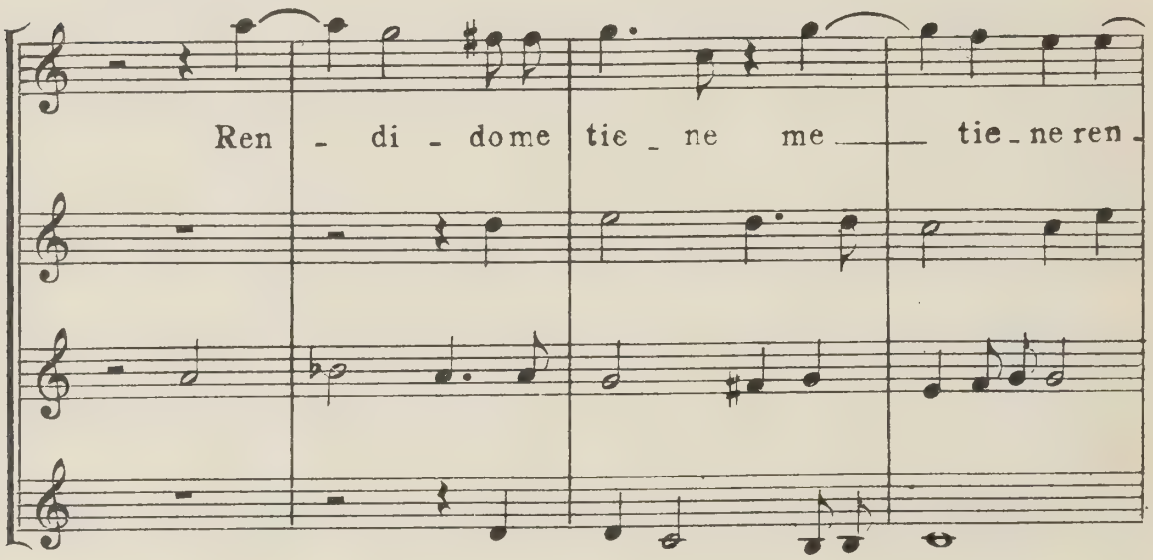
Romance

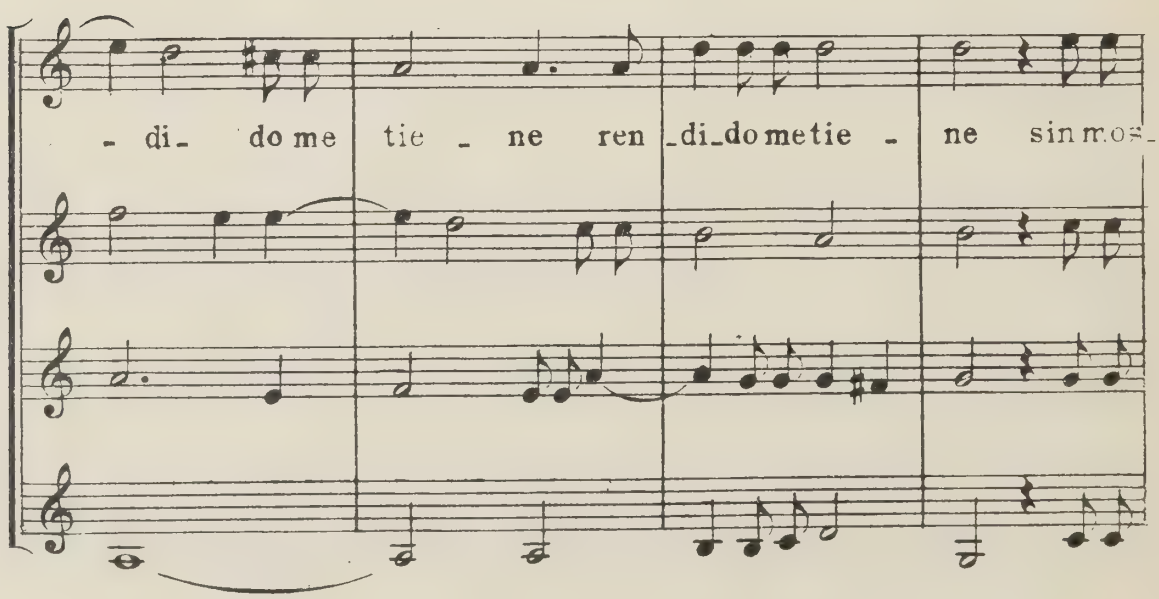
Mateo Romero,
llamadò Maestro Capitân.

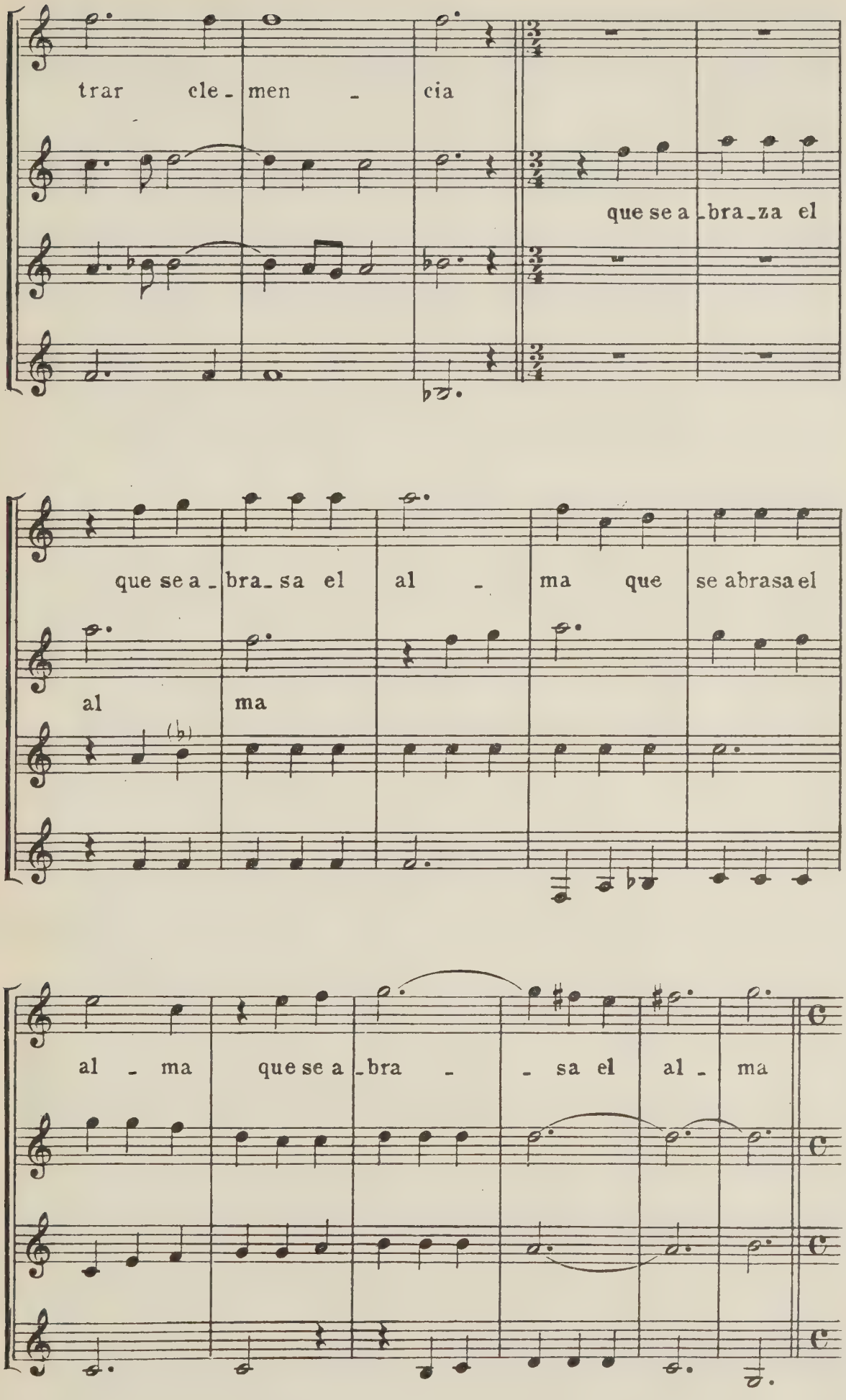


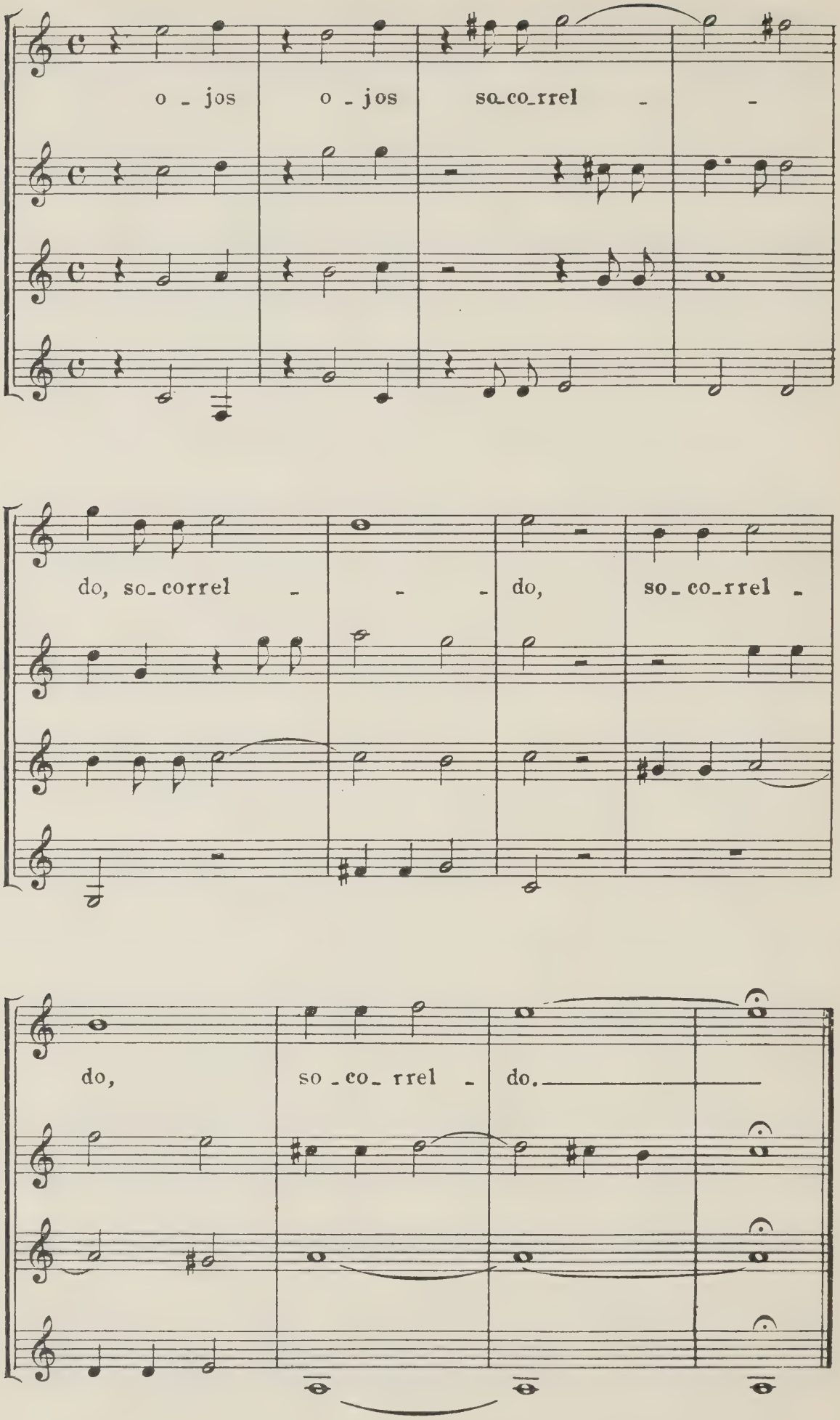

ve_ra la se_ gunda pri - ma - ve - ra.

Estribillo.


Ren - di - do me tie _ ne me tie_ne ren_


- di_ do me tie - ne ren_di_do me tie - ne sin mos_

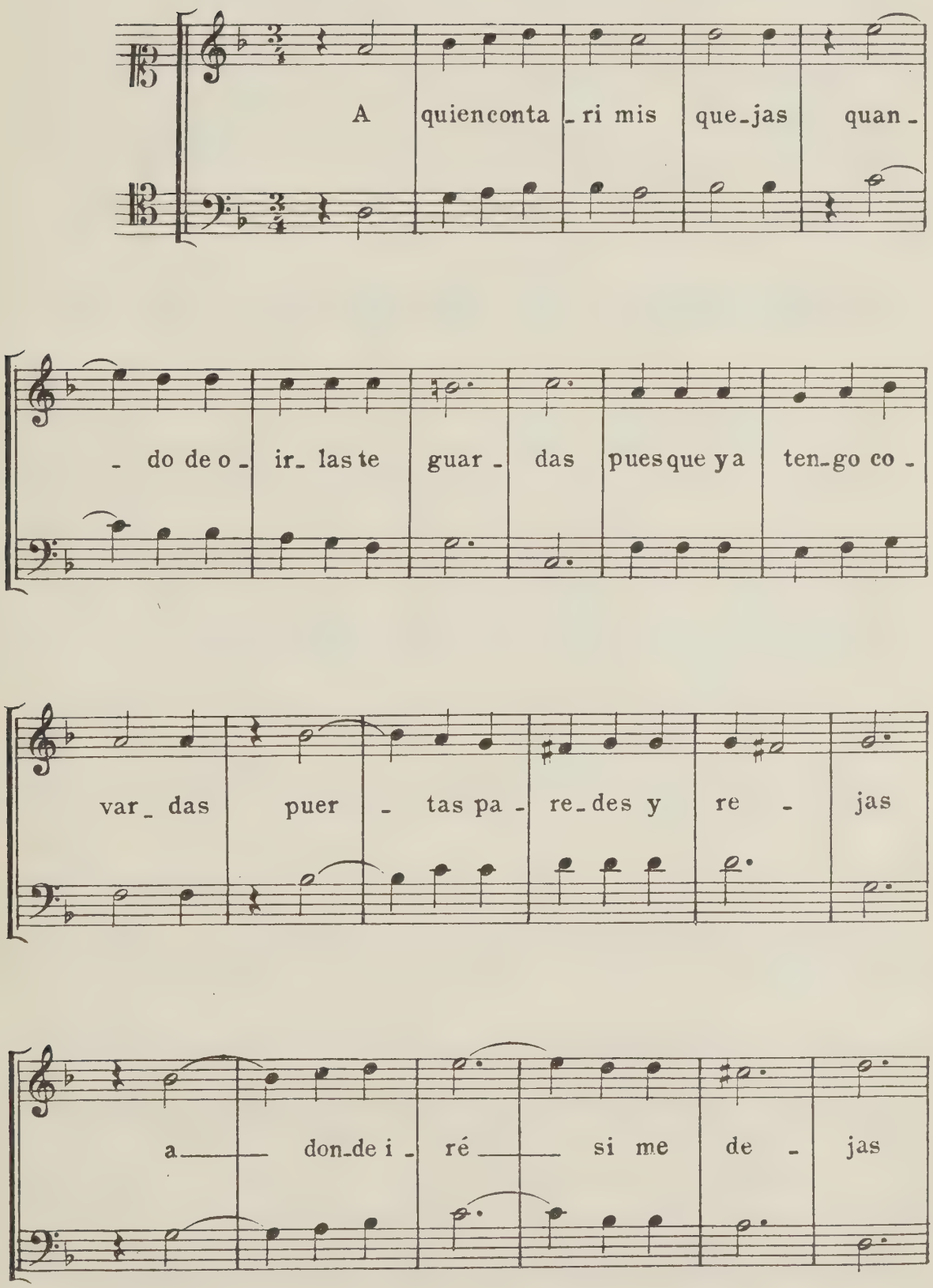

trar cle - men - cia
que se a - bra - za el
que se a - bra - sa el al - ma que se abrasa el
al ma
al - ma que se a - bra - - sa el al - ma

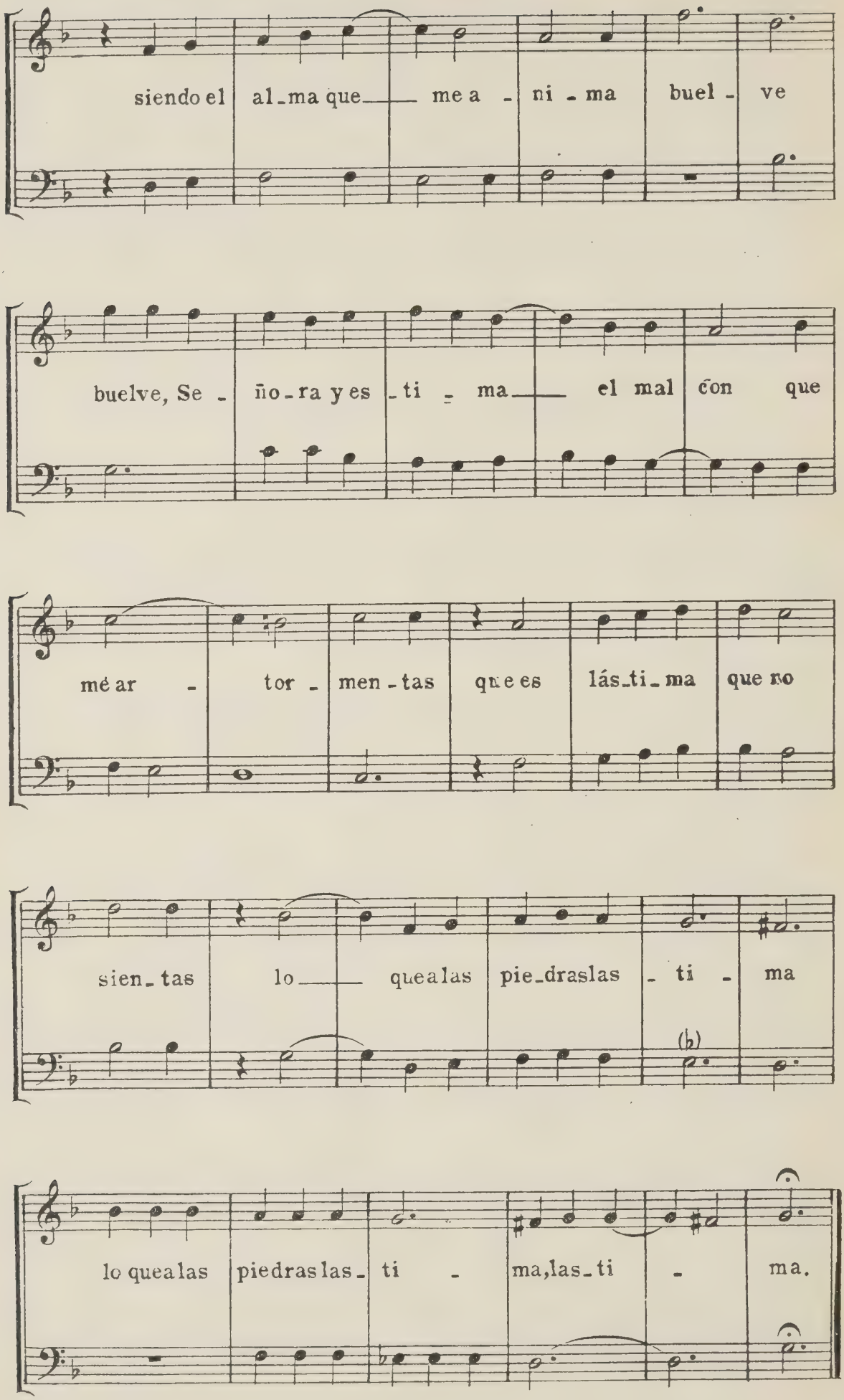

o - jos
o - jos
so_co_rrel - -
do, so_correl - - -
do,
so_co_rrel -
do,
so_co_rrel - do.

82)

Décimes

Mateo Romero,
llamado Maestro Capitán

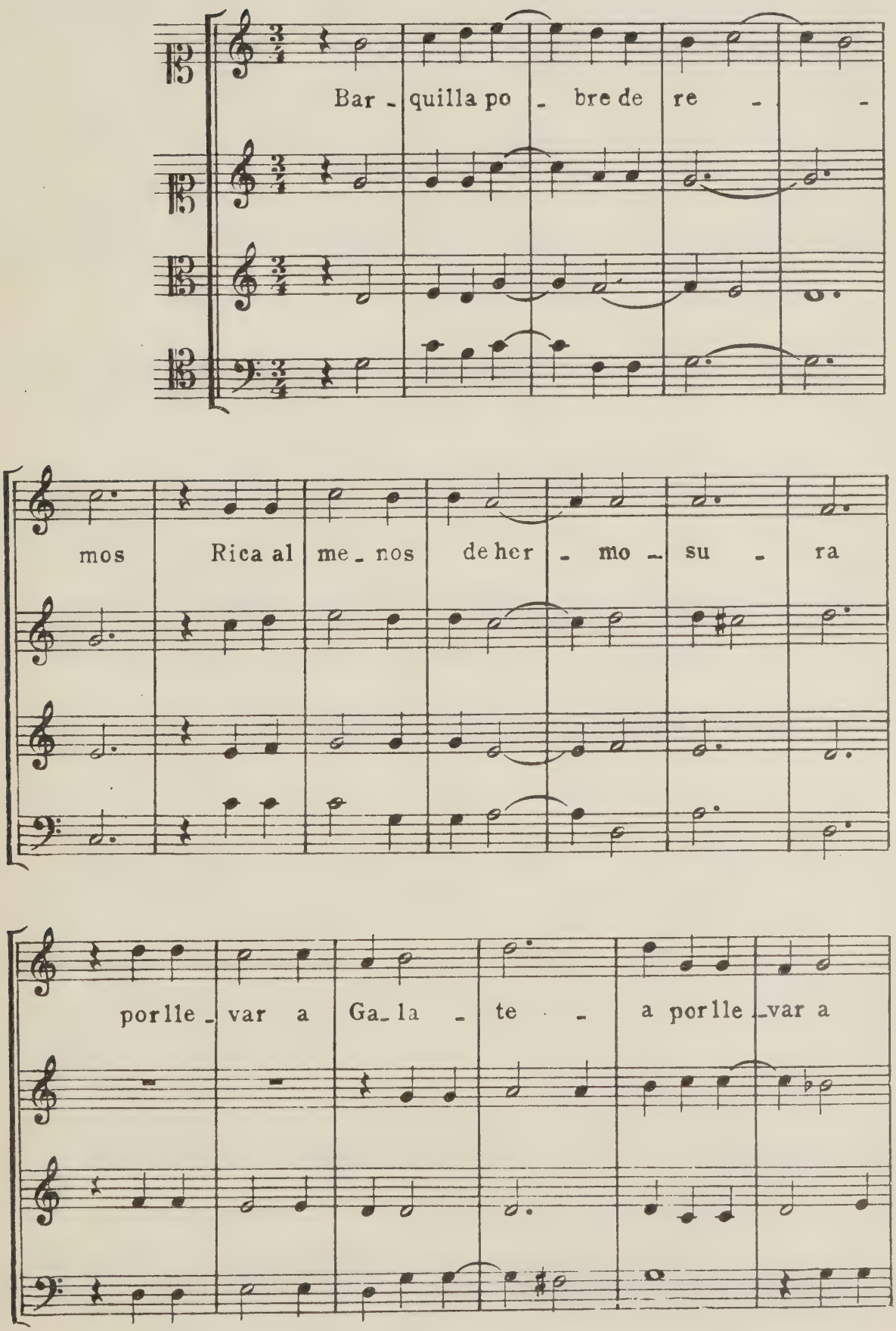


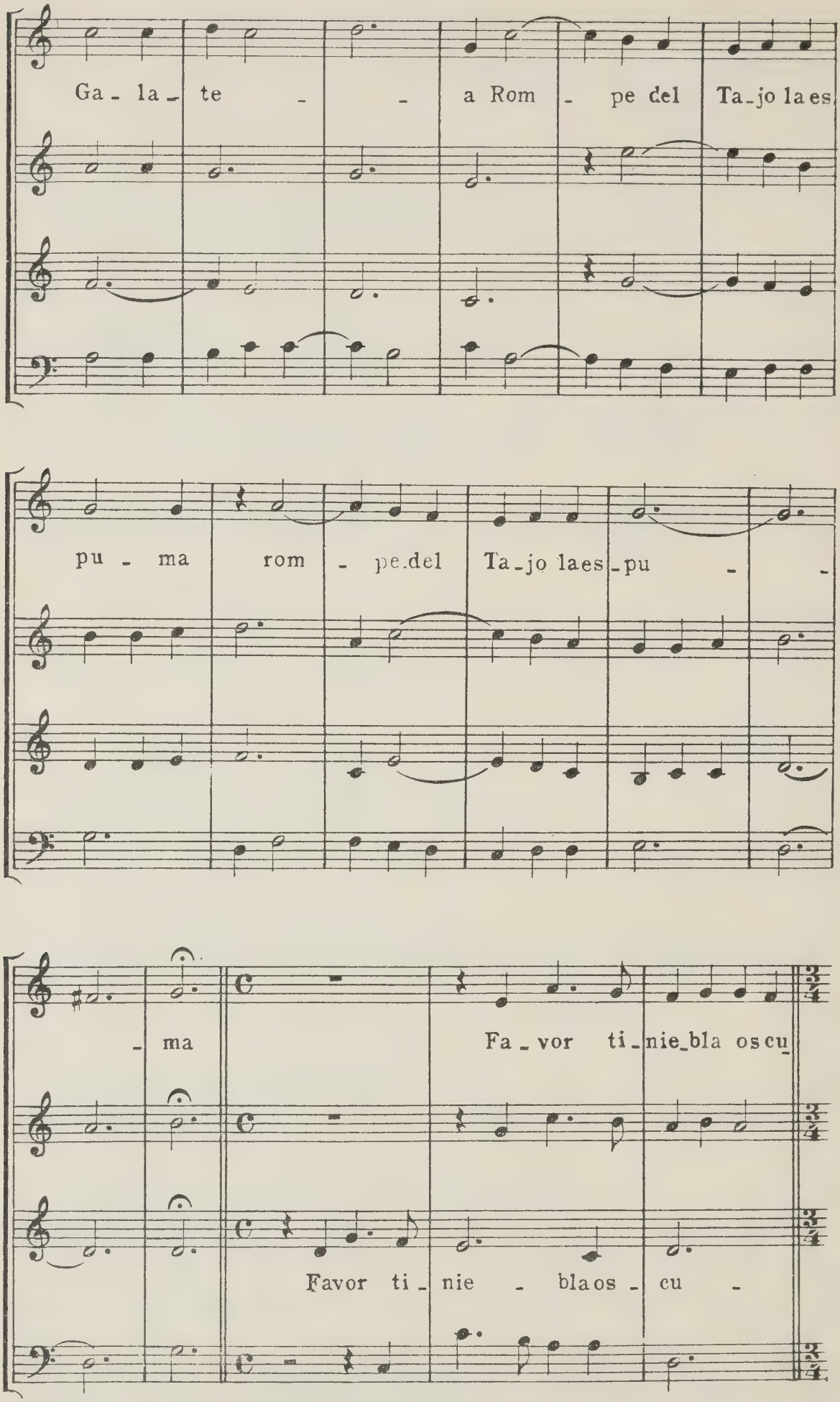

siendo el al-ma que me a - ni - ma buel - ve
buelve, Se - ño-ra y es-ti - ma el mal con que
mé ar - tor - men-tas que es lás-ti-ma que no
sien-tas lo que alas pie-dras las - ti - ma
lo que alas piedras las- ti - ma, las-ti - ma.

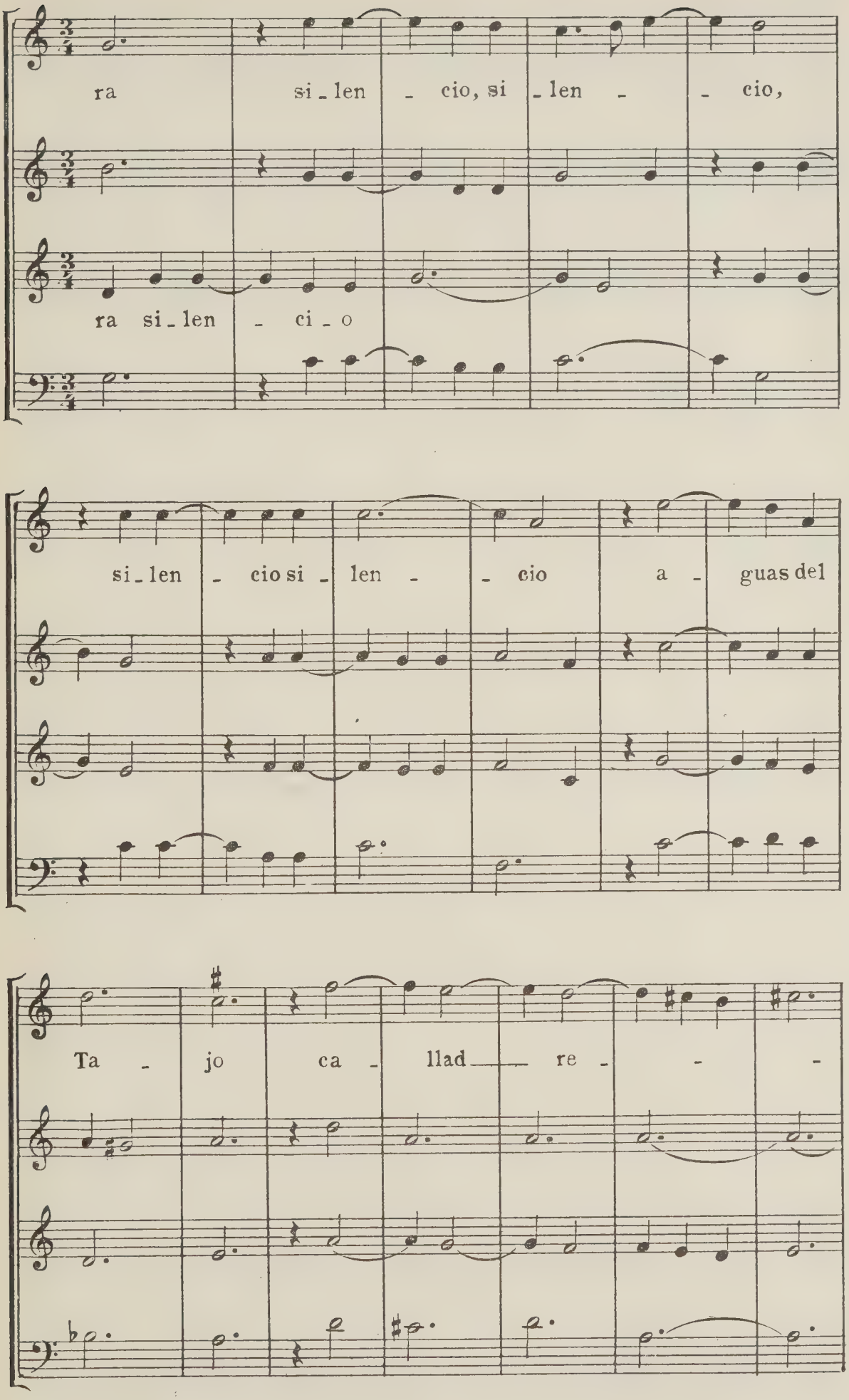
83)

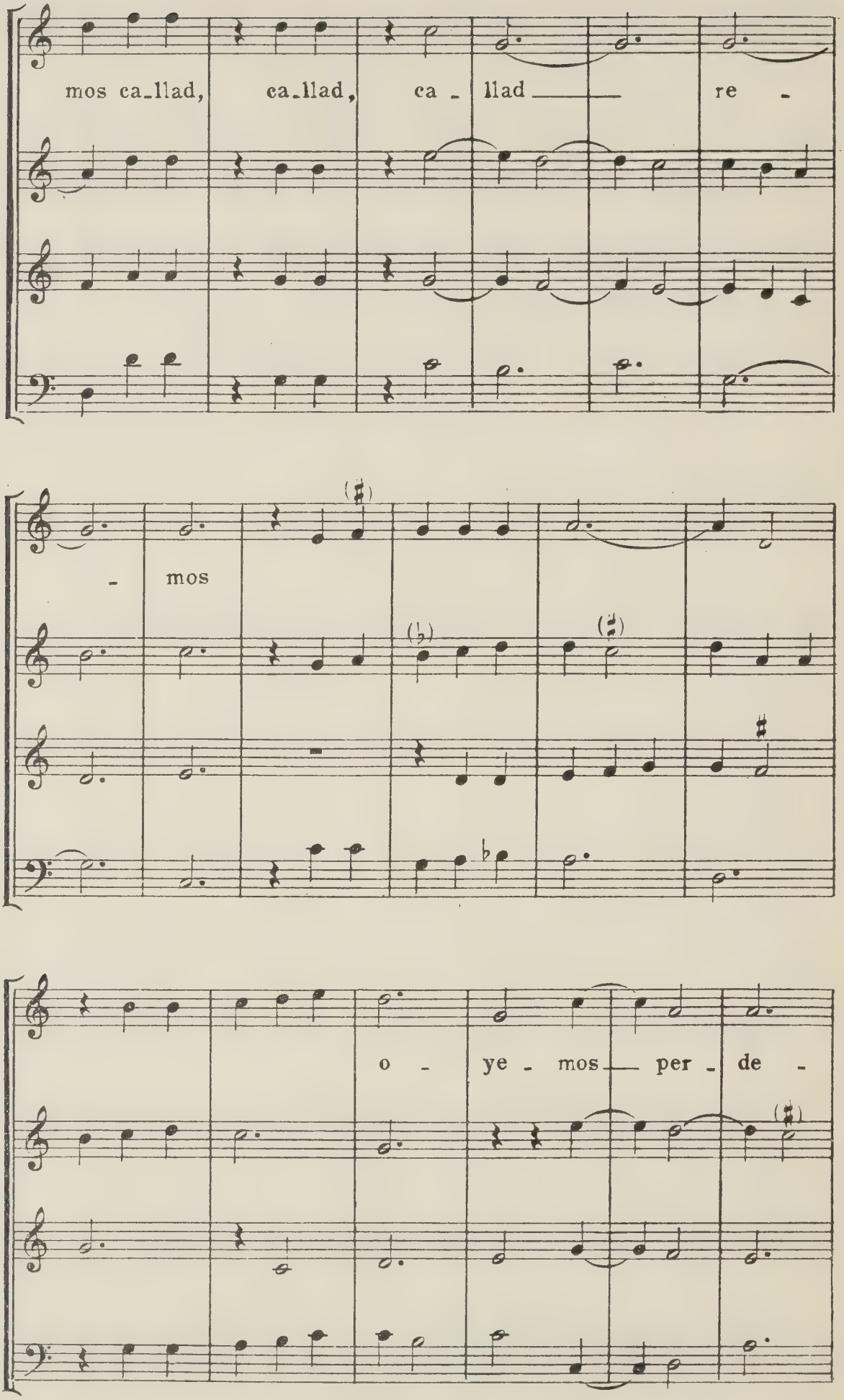
Romance.

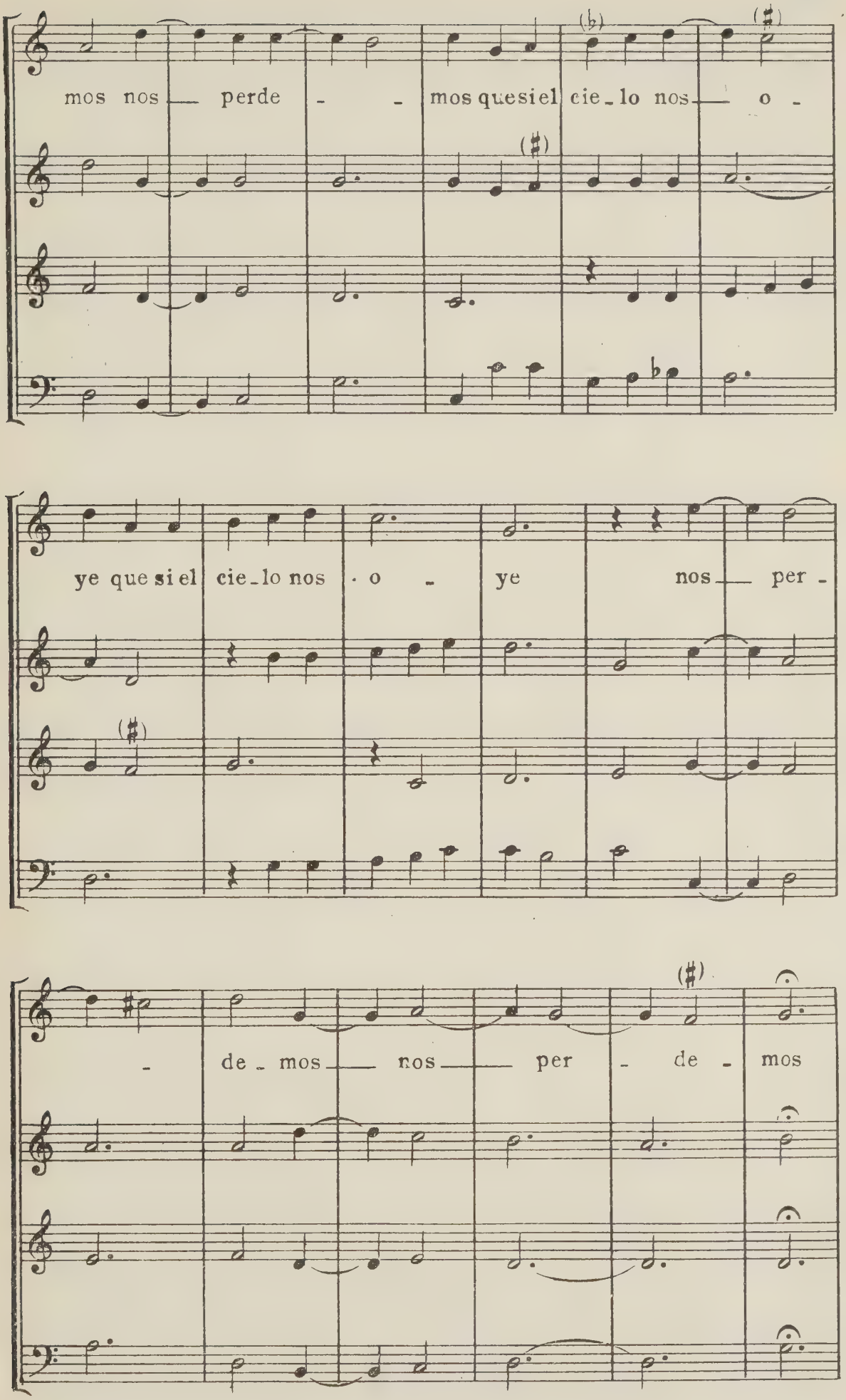
Gabriel Diaz Beson




Ga - la - te - - a Rom - pe del Ta-jo la es
pu - ma rom - pe del Ta-jo la es - pu - -
- ma Fa - vor ti - nie - bla os cu -
Favor ti - nie - bla os - cu -

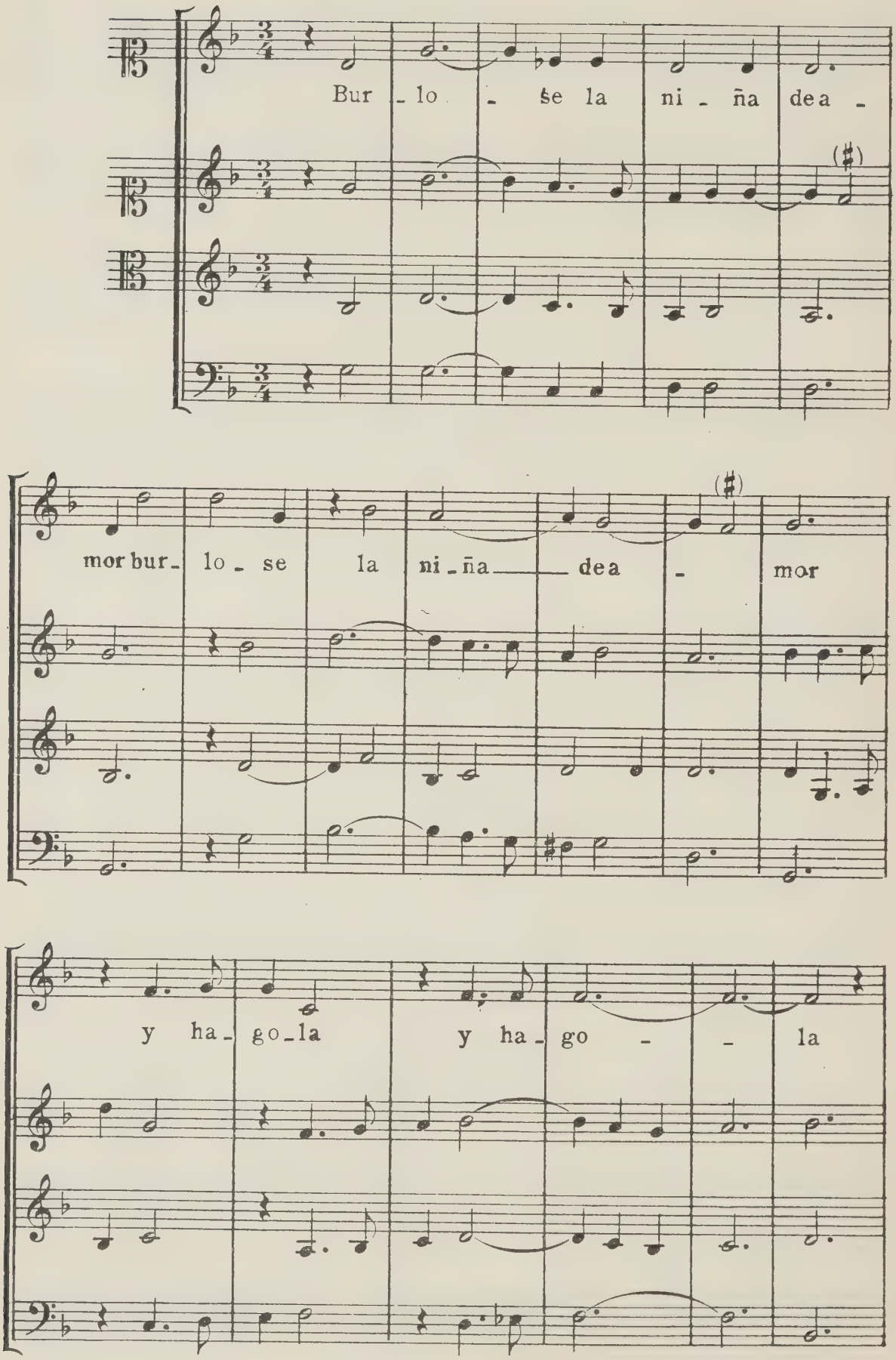

ra si_len _ cio, si _len _ _ cio,
ra si_len _ ci _ o
si_len _ cio si _ len _ _ cio a _ guas del
Ta _ jo ca _ llad___ re _ _ _

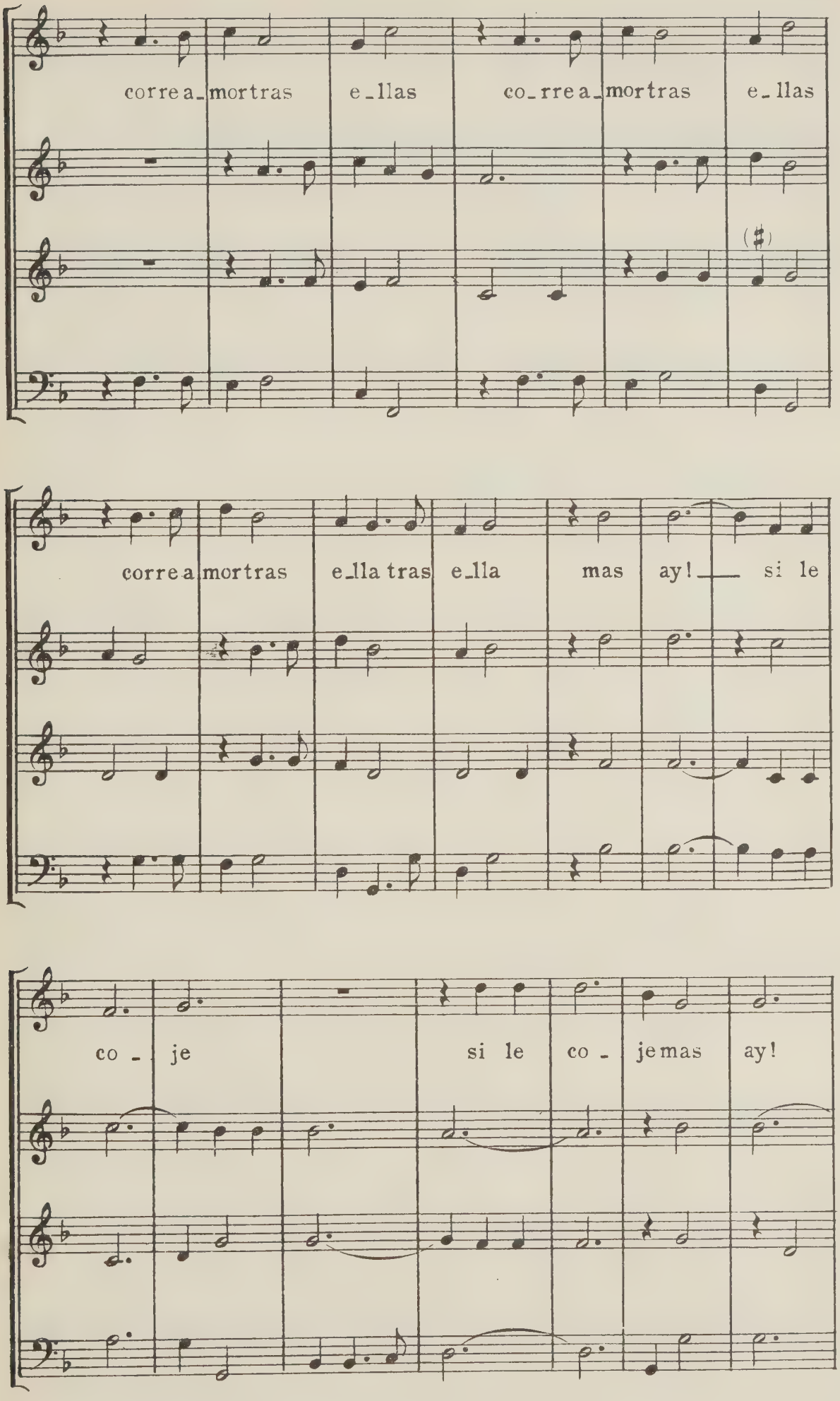

mos ca_llad, ca_llad, ca - llad re -
- mos
o - ye - mos per - de -

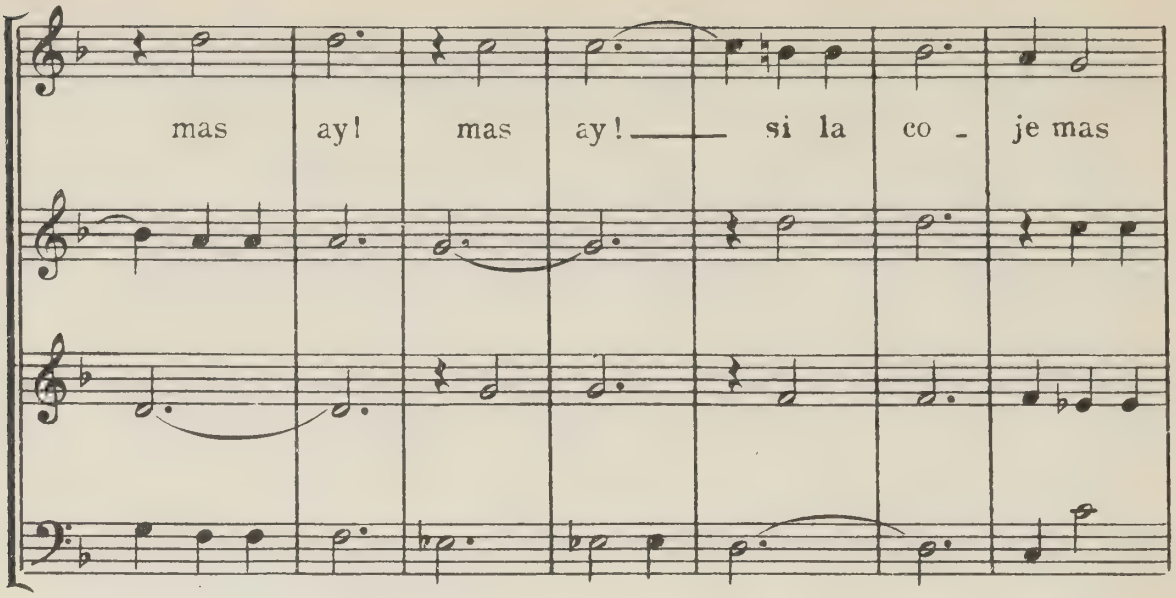

mos nos perde - mos quesiel cie_lo nos o -
ye que si el cie_lo nos o - ye nos per -
- de_mos nos per - de - mos

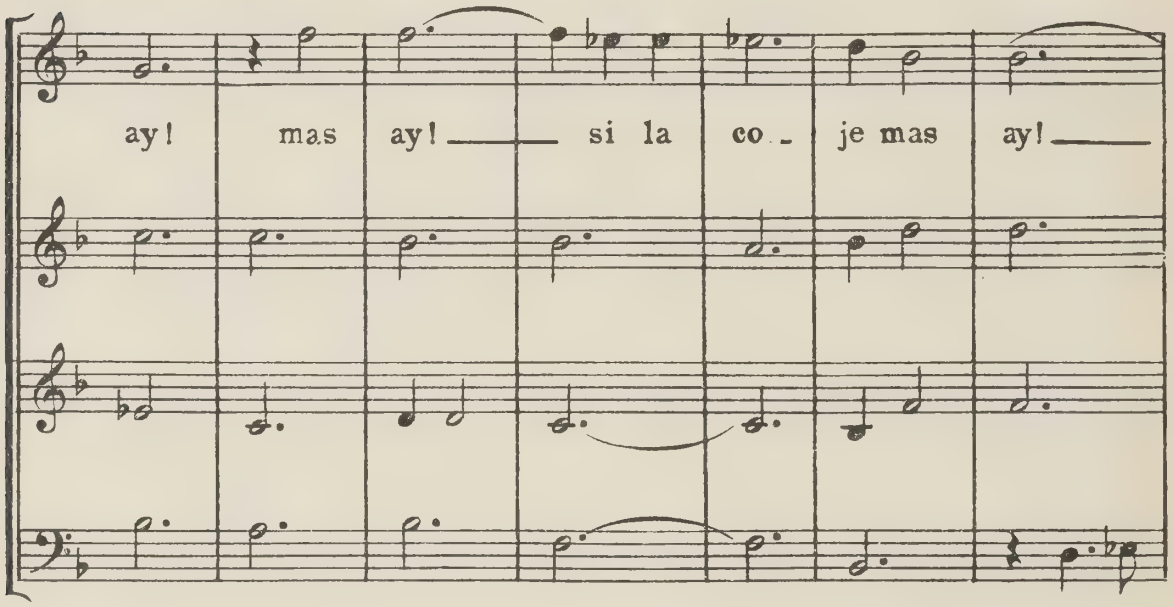
84)
Endechas

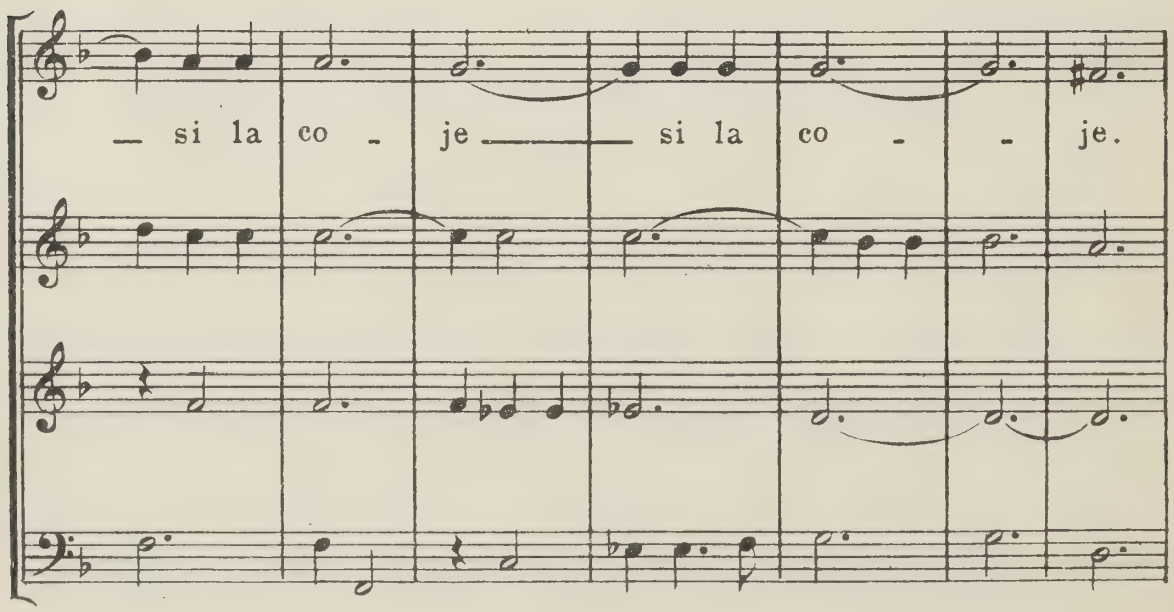
Gabriel Diaz Besón.




corre a_ mor tras e_llas co_rre a_ mor tras e_llas
(♯)
corre a mor tras e_lla tras e_lla mas ay! si le
co - je si le co - je mas ay!

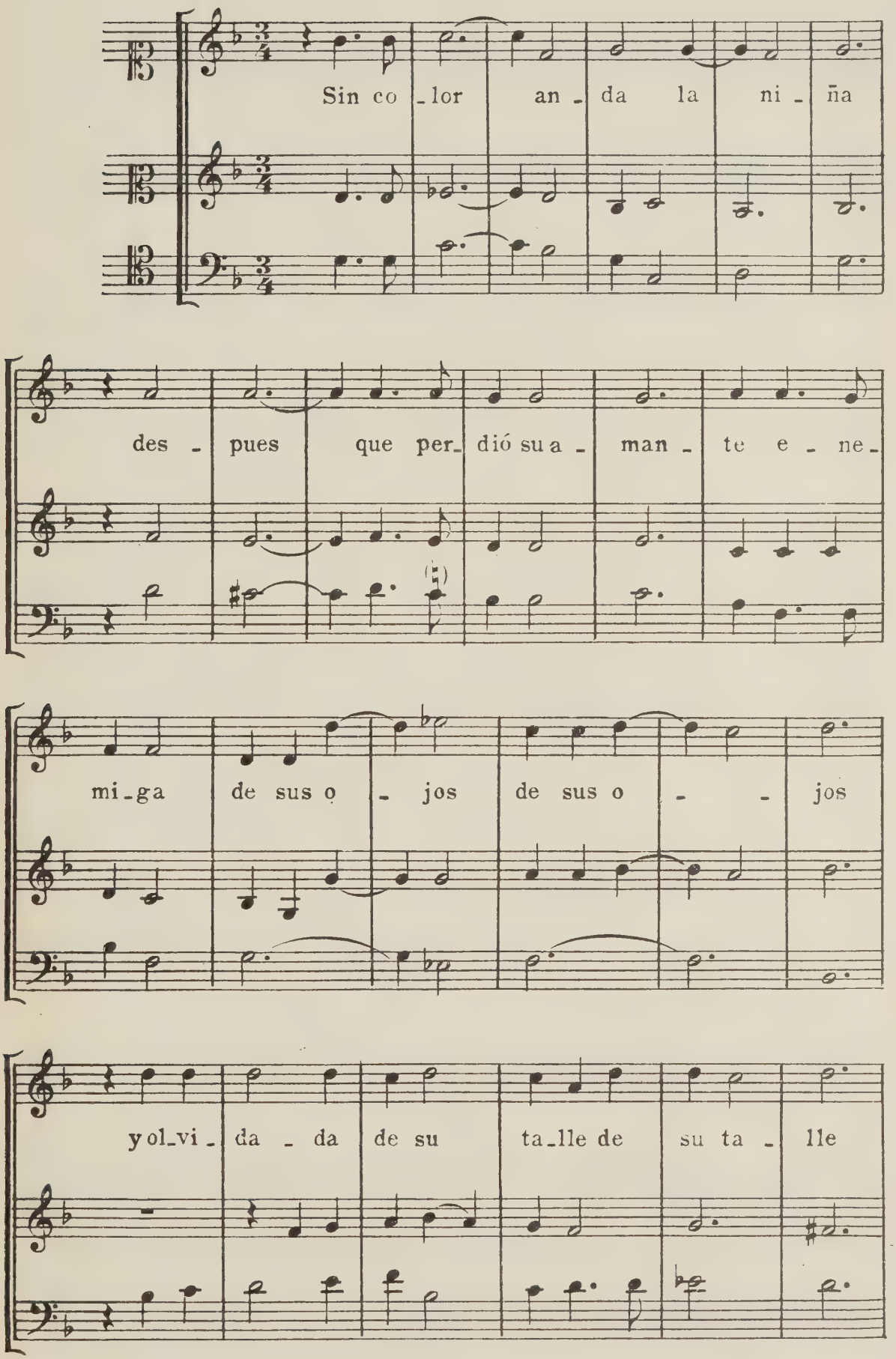

mas ay! mas ay! si la co - je mas

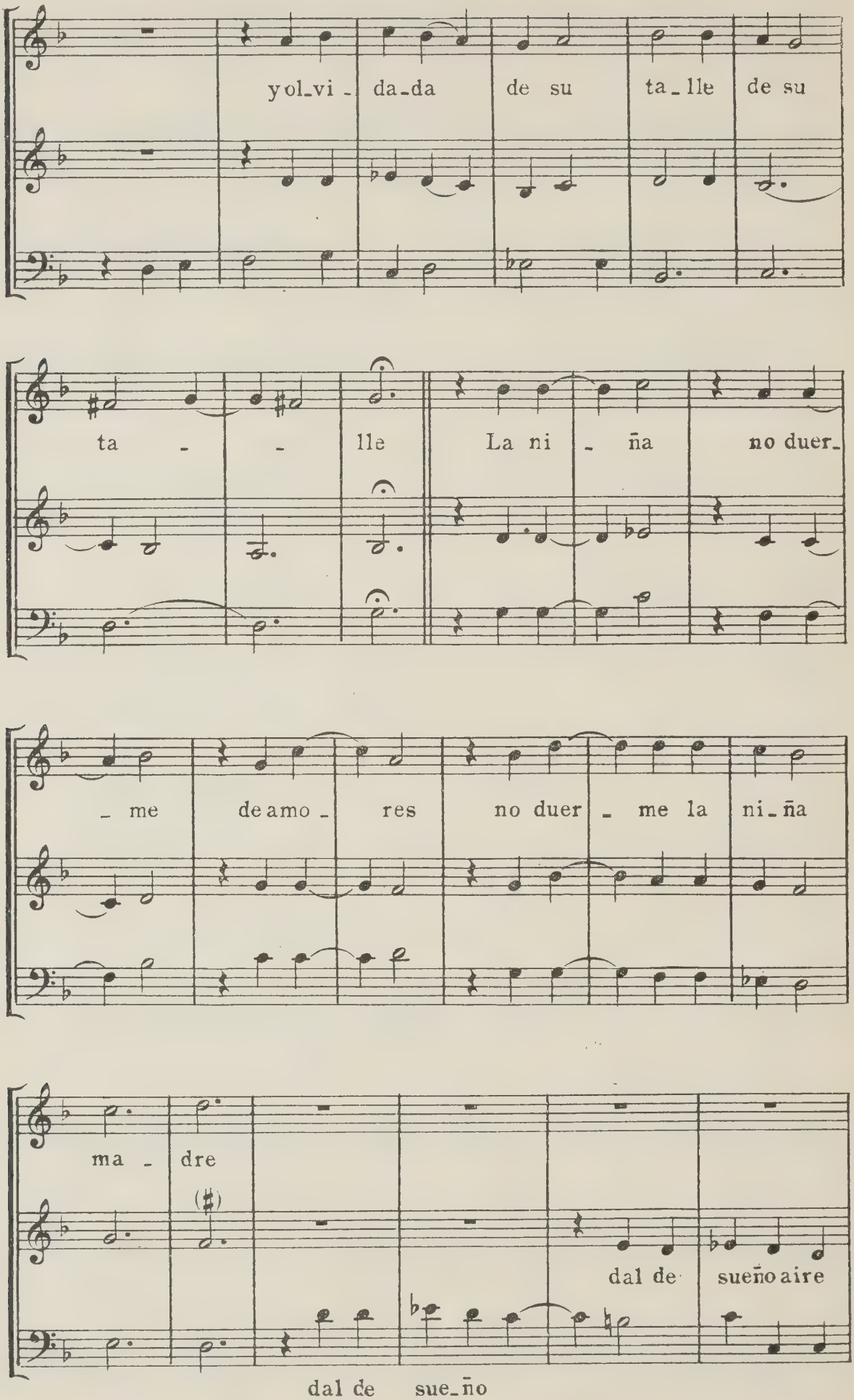

ay! mas ay! si la co - je mas ay!

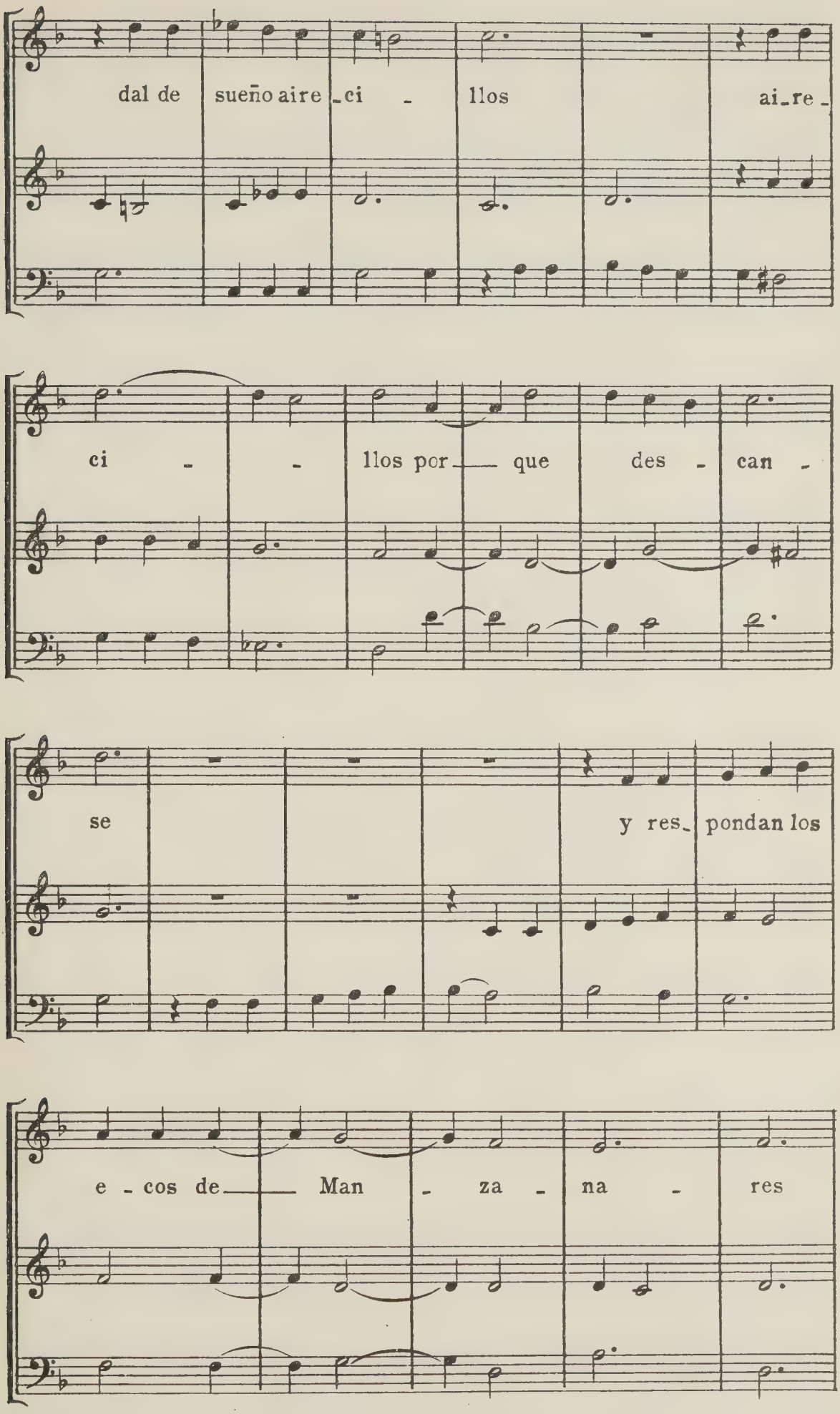

si la co - je si la co - je.

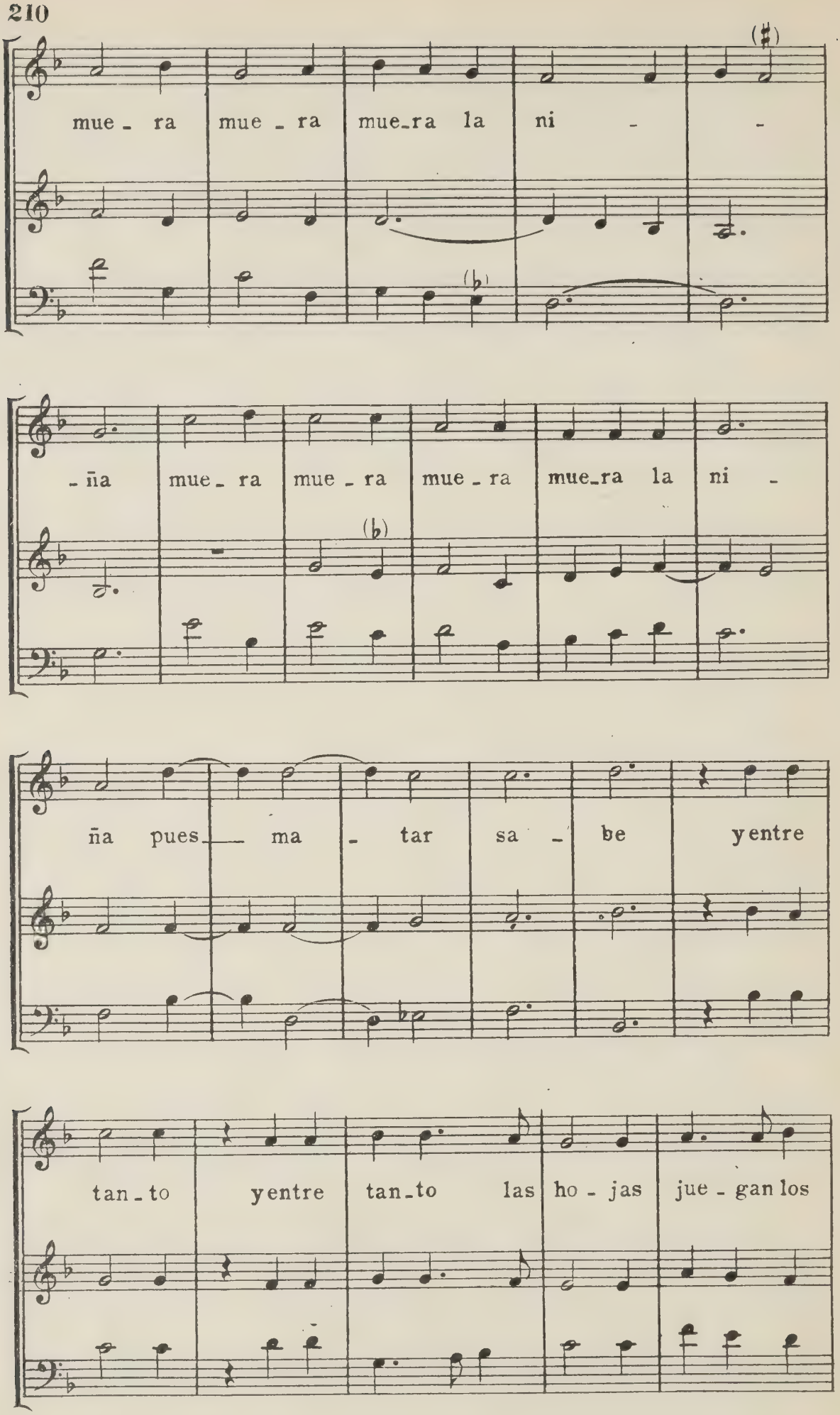
85)
Romance

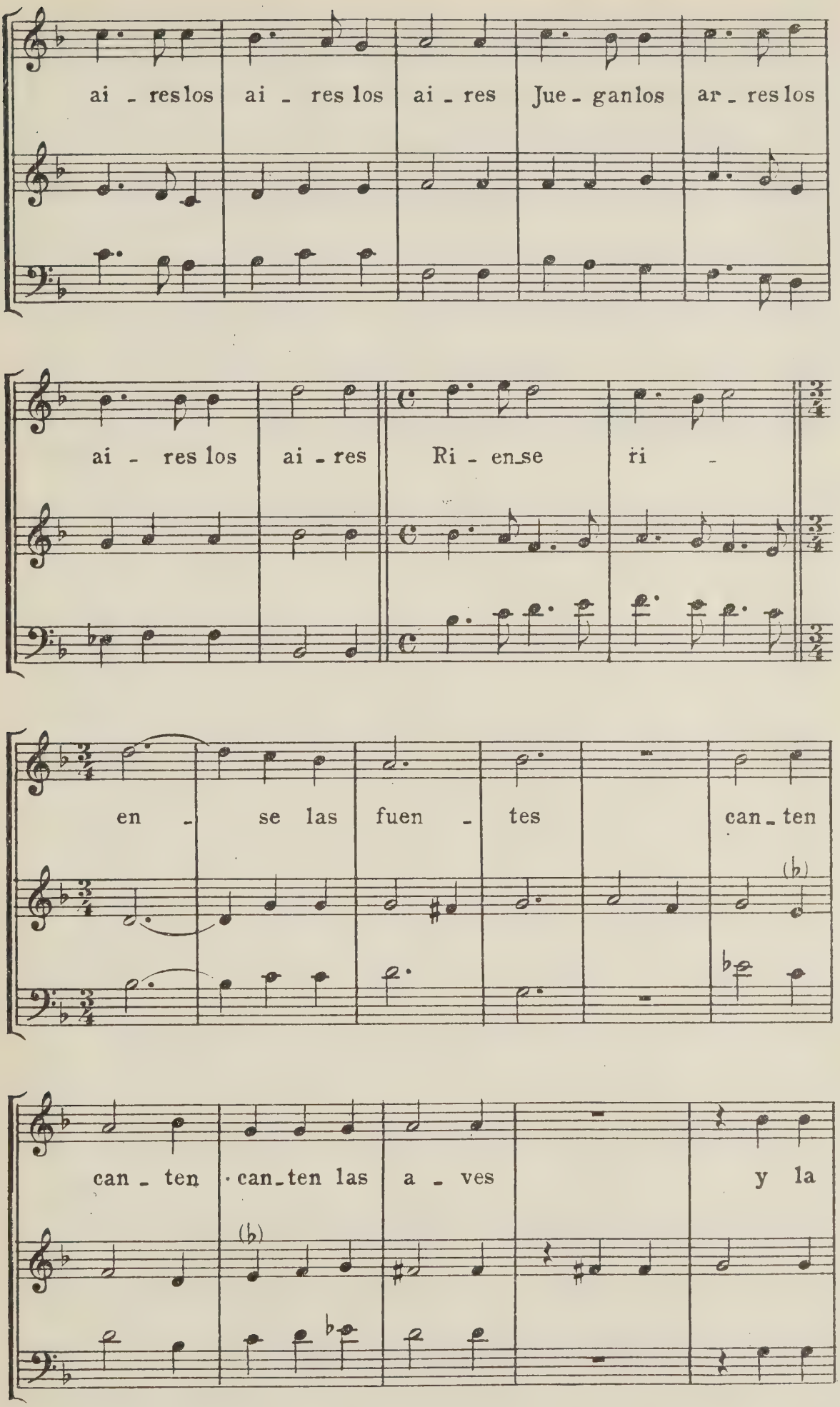
Alvare de los Rios.

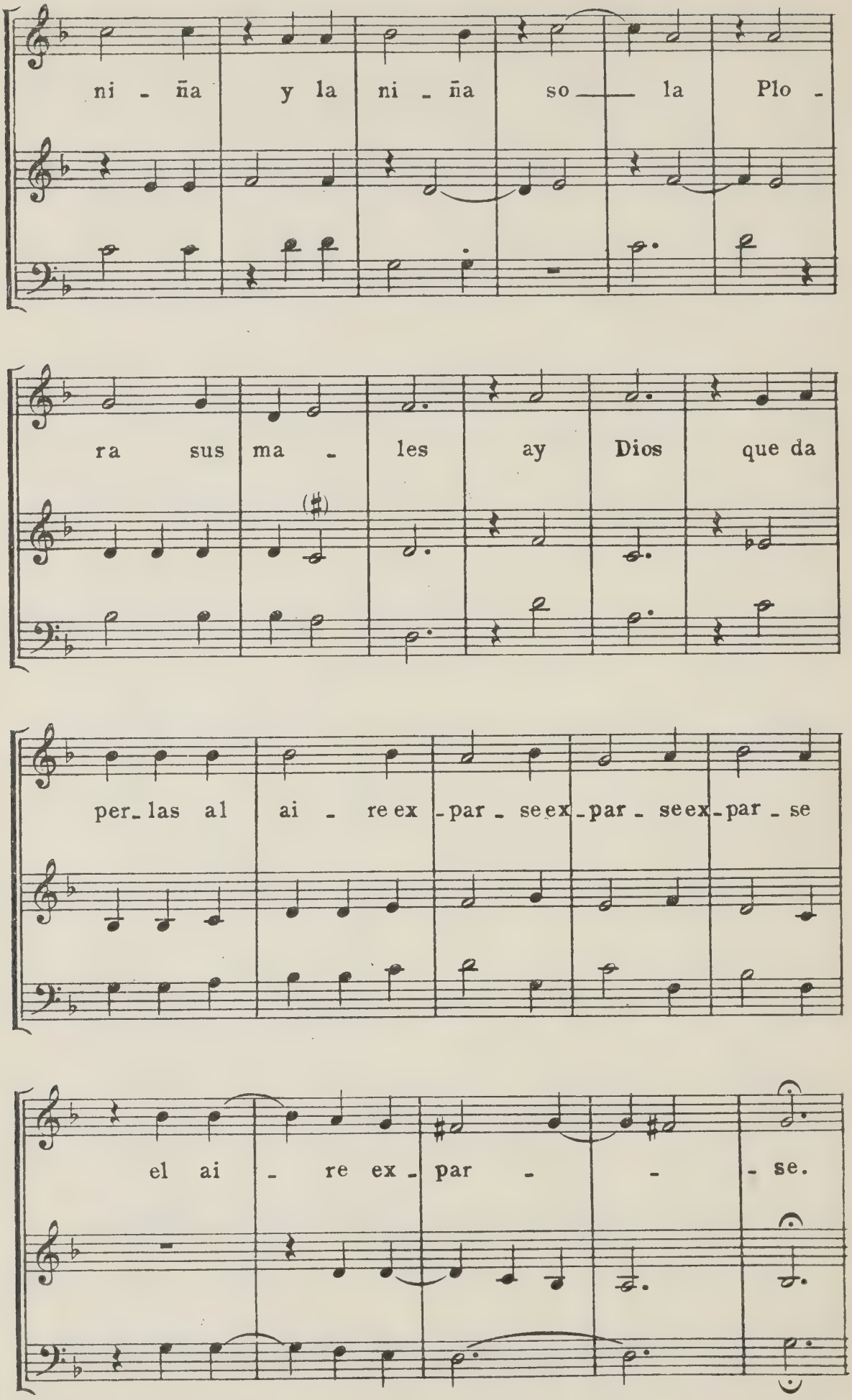



yol_vi - da_da de su ta_lle de su
ta - - lle La ni - ña no duer_
_ me de amo - res no duer - me la ni_ña
ma - dre
dal de sueño aire
dal de sue_ño


dal de sueño aire ci - llos ai re
ci - - llos por que des - can -
se y res pondan los
e - cos de Man - za - na - res


mue - ra mue - ra mue-ra la ni - -
- ña mue - ra mue - ra mue - ra mue-ra la ni -
ña pues- ma - tar sa - be yentre
tan - to yentre tan-to las ho - jas jue - gan los

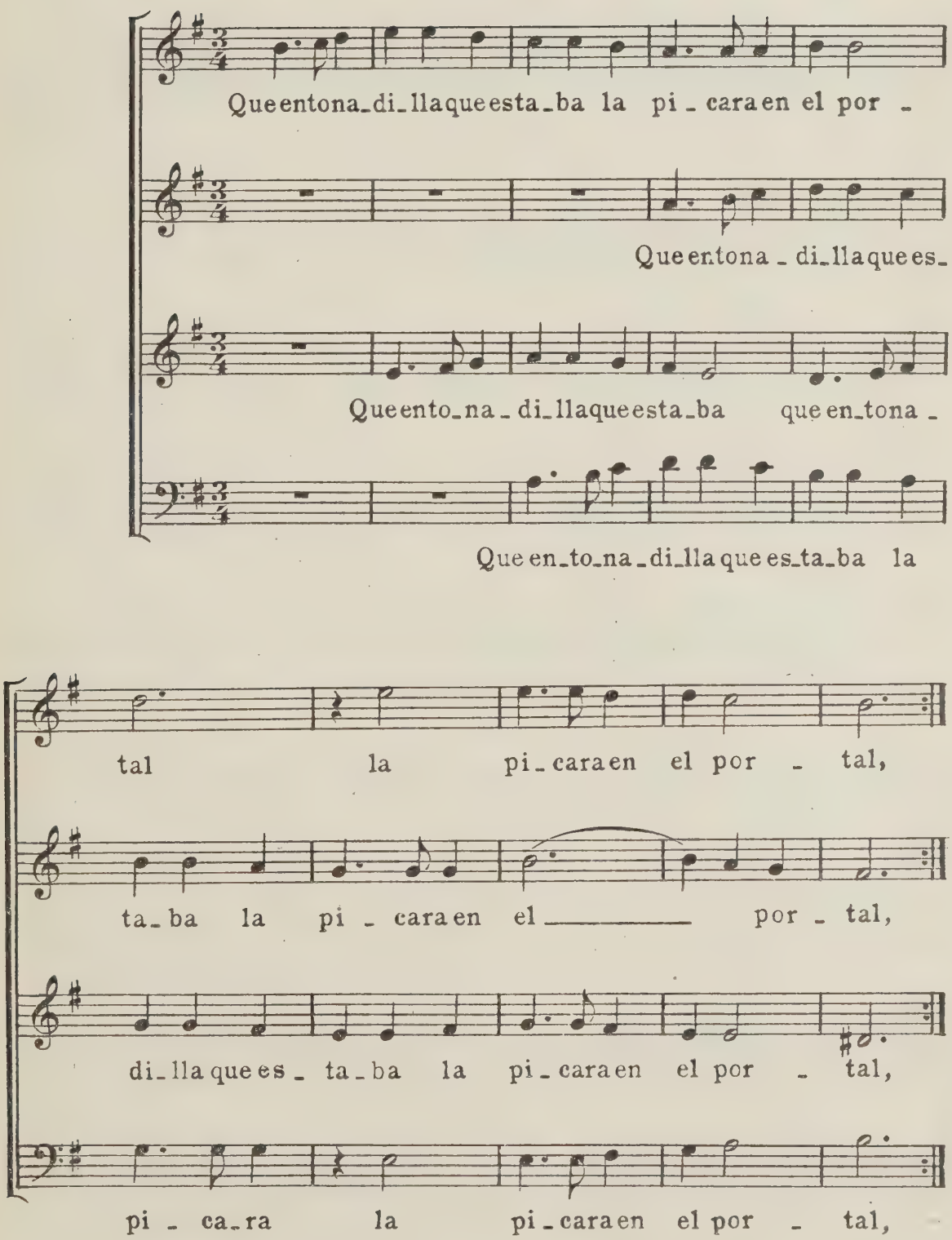

ai - res los ai - res los ai - res Jue - gan los ar - res los
ai - res los ai - res Ri - en_se ri -
en - se las fuen - tes can - ten
can - ten can_ten las a - ves y la

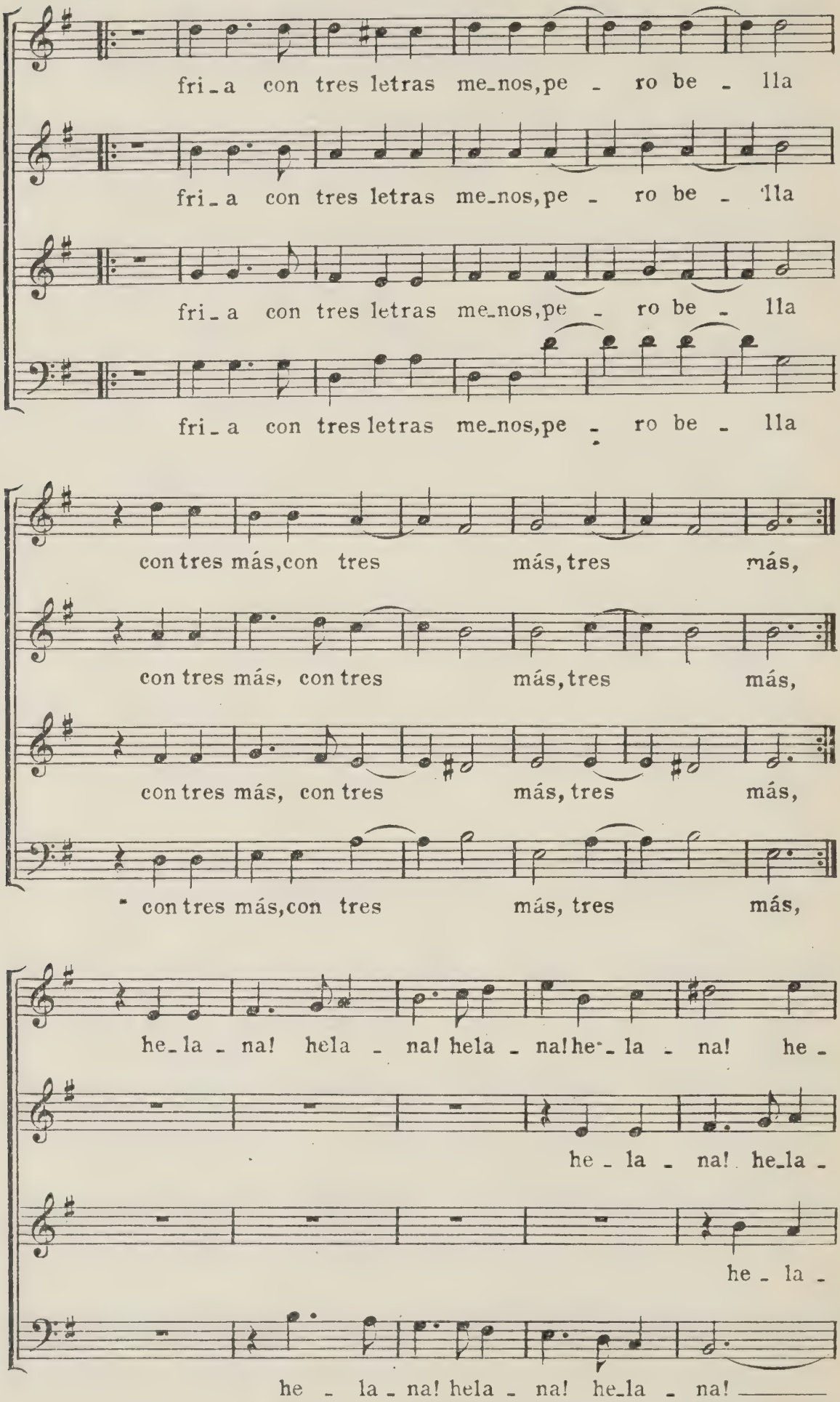

ni - ña y la ni - ña so — la Plo -
ra sus ma - les ay Dios que da
per_las al ai - re ex - par - se ex - par - se ex - par - se
el ai - re ex - par - - - se.

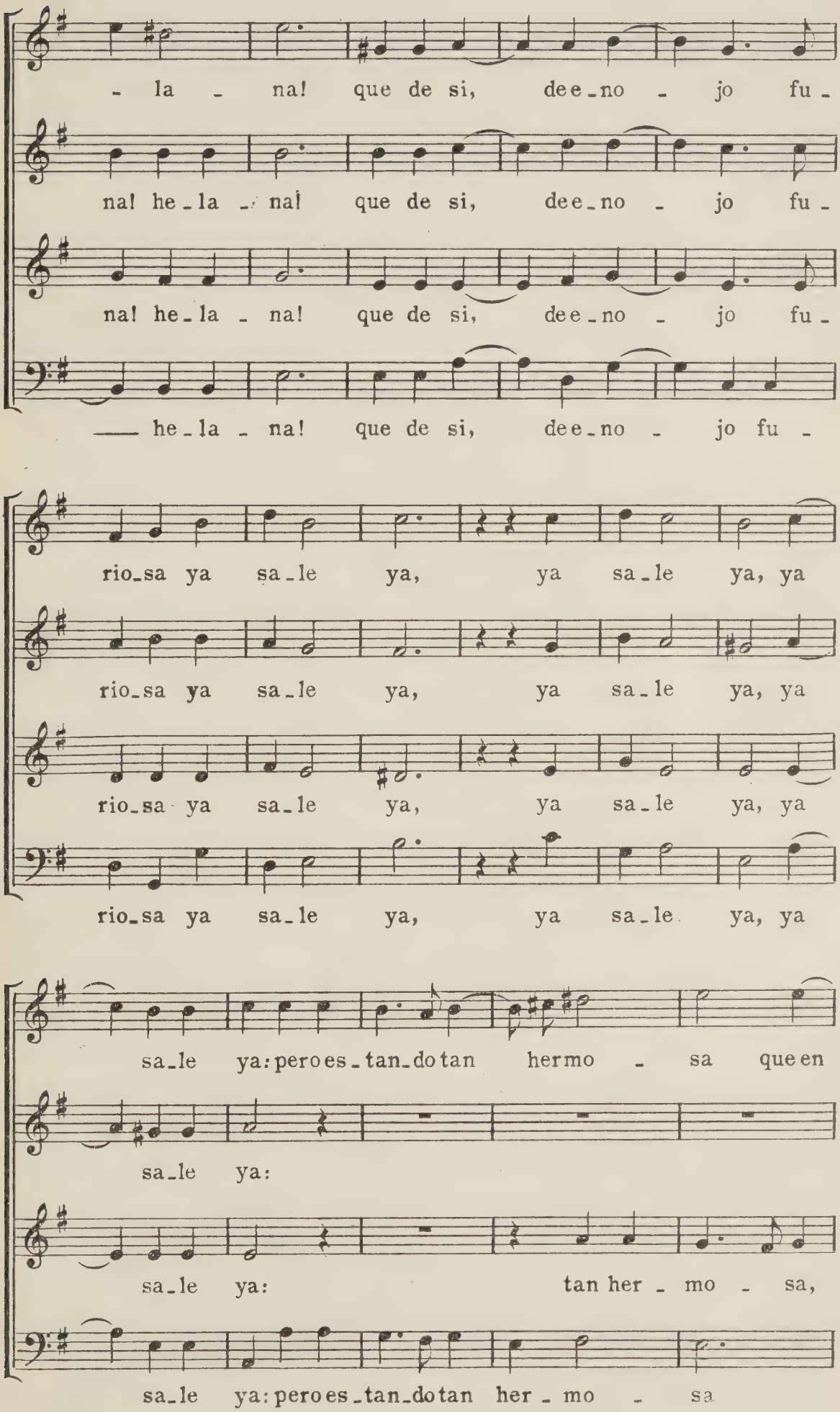
86)

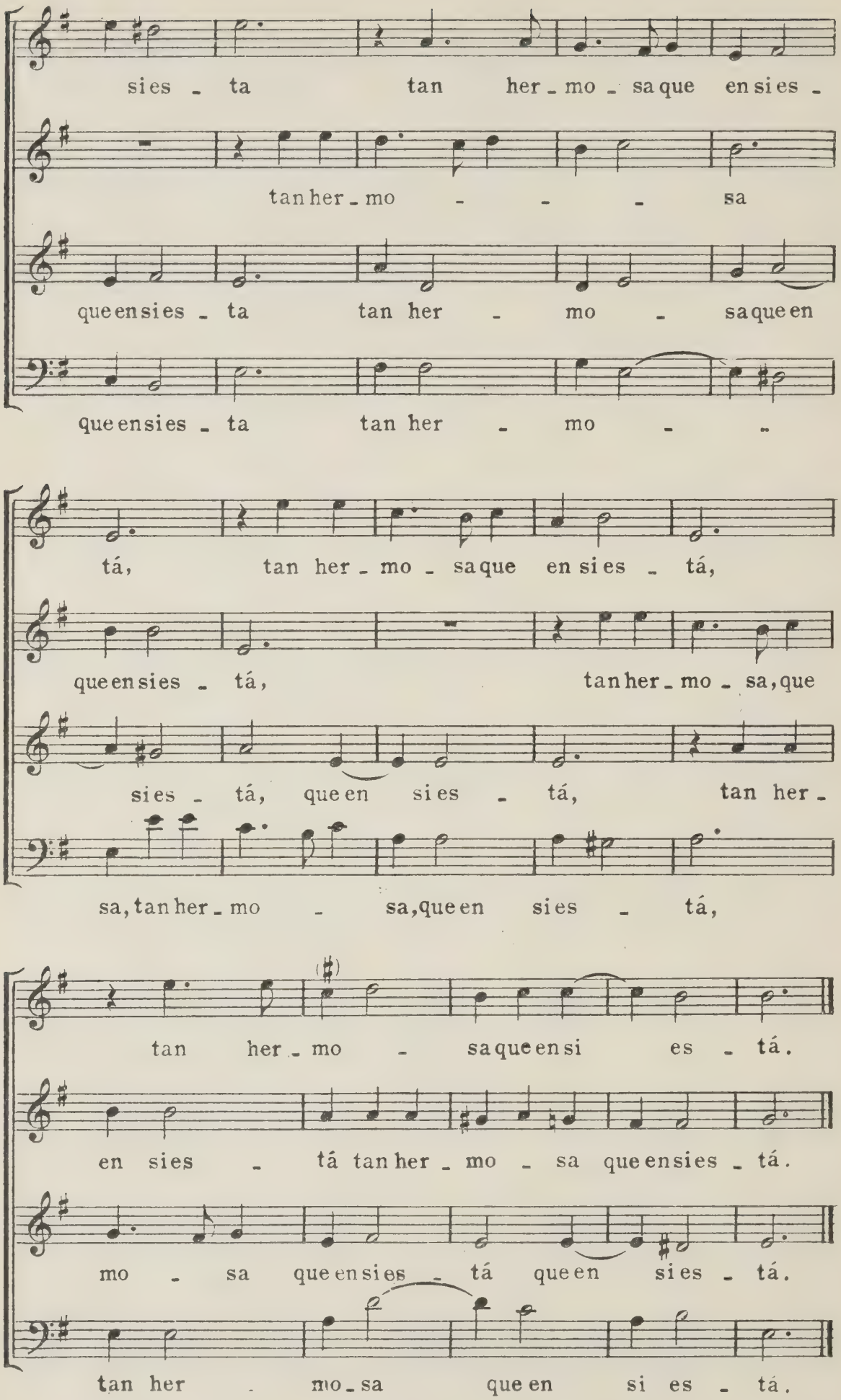
Cuatro de empezar

Manuel Machado.
Fines siglo XVI.



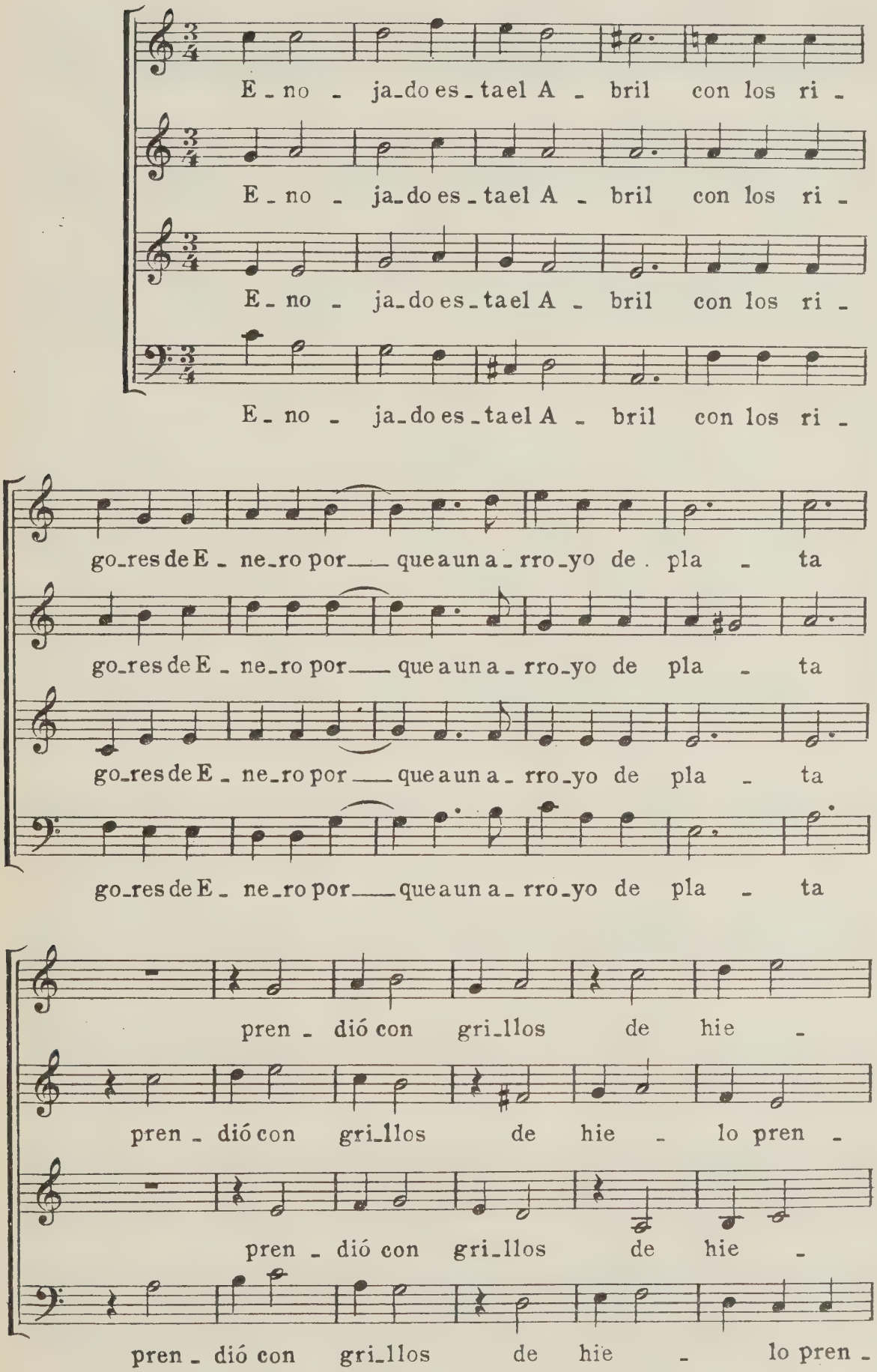

fri_a con tres letras me_nos, pe - ro be - lla
fri_a con tres letras me_nos, pe - ro be - lla
fri_a con tres letras me_nos, pe - ro be - lla
fri_a con tres letras me_nos, pe - ro be - lla
con tres más, con tres más, tres más,
con tres más, con tres más, tres más,
con tres más, con tres más, tres más,
con tres más, con tres más, tres más,
he_la - na! hela - na! hela - na! he_la - na! he -
he - la - na! he_la -
he - la -
he - la - na! hela - na! he_la - na!

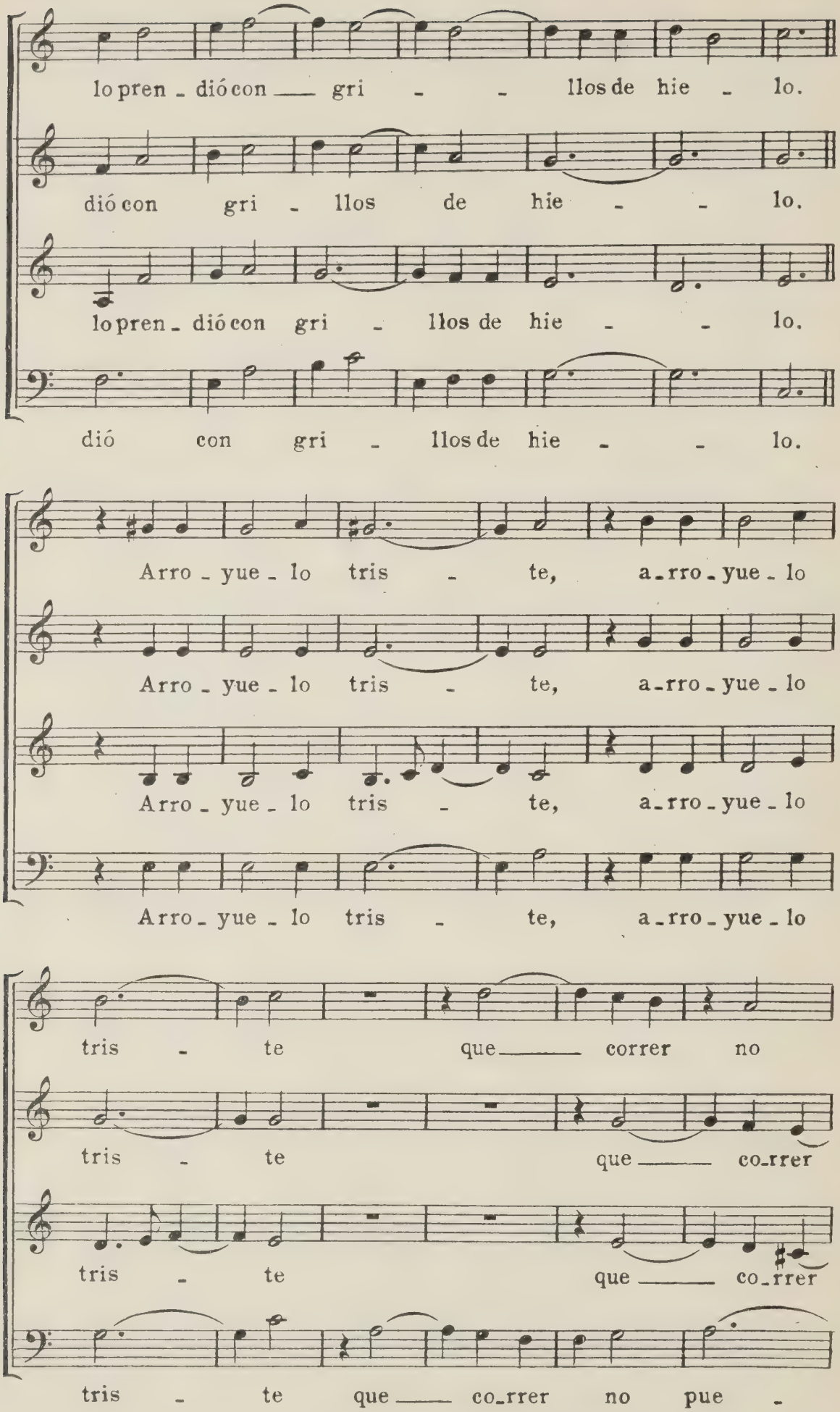

- la - na! que de si, dee-no - jo fu -
na! he-la - na! que de si, dee-no - jo fu -
na! he-la - na! que de si, dee-no - jo fu -
—— he-la - na! que de si, dee-no - jo fu -
rio-sa ya sa-le ya, ya sa-le ya, ya
rio-sa ya sa-le ya, ya sa-le ya, ya
rio-sa ya sa-le ya, ya sa-le ya, ya
rio-sa ya sa-le ya, ya sa-le ya, ya
sa-le ya: pero es-tan-do tan hermo - sa que en
sa-le ya:
sa-le ya: tan her - mo - sa,
sa-le ya: pero es-tan-do tan her - mo - sa

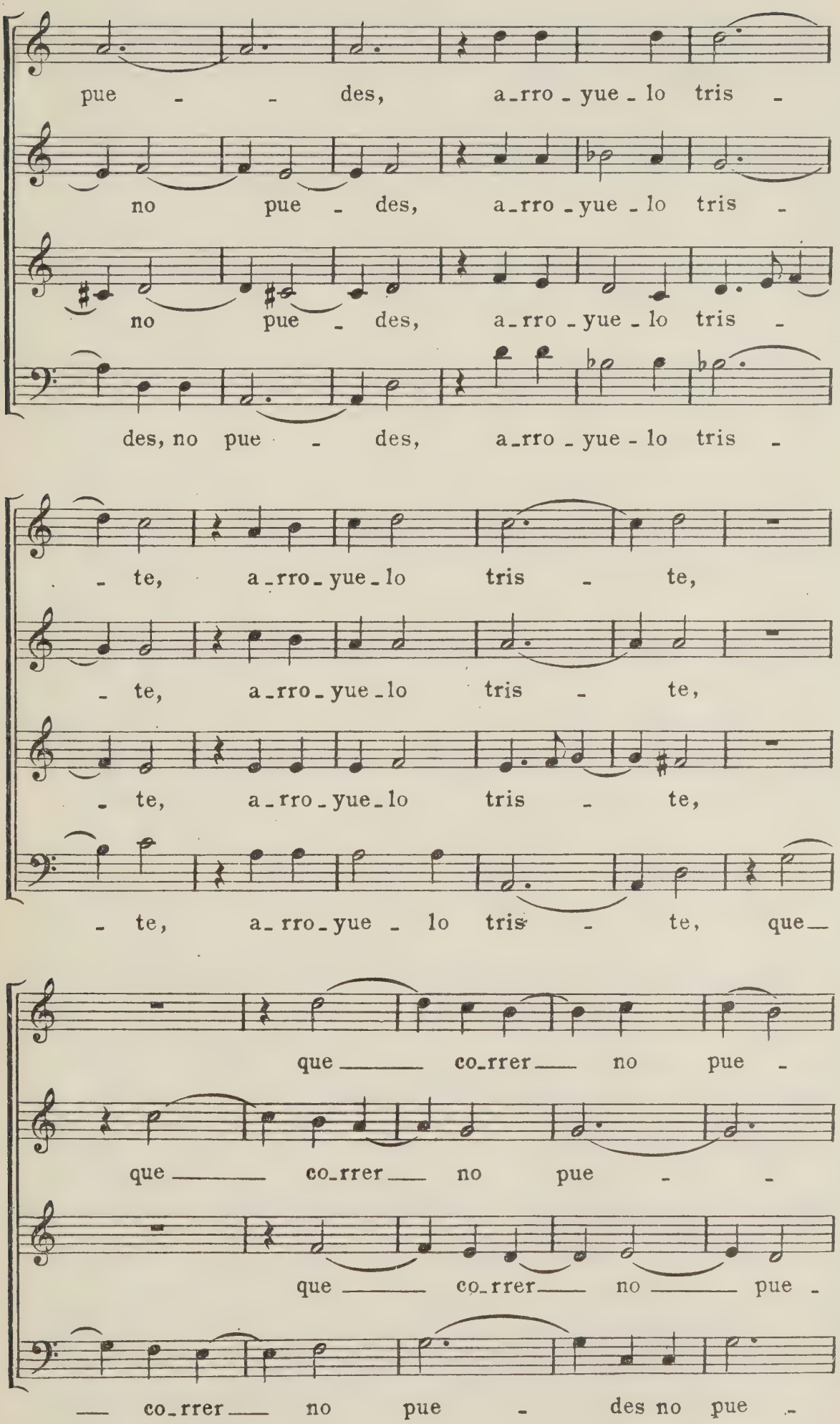

sies - ta tan her - mo - saque ensies -
tanher - mo - - - sa
queensies - ta tan her - mo - saqueen
queensies - ta tan her - mo - -
tá, tan her - mo - saque en sies - tá,
queensies - tá, tanher - mo - sa, que
sies - tá, queen sies - tá, tan her -
sa, tanher - mo - sa, queen sies - tá,
tan her - mo - saqueensi es - tá.
en sies - tá tanher - mo - sa queensies - tá.
mo - sa queensies - tá queen sies - tá.
tan her - mo - sa queen si es - tá.

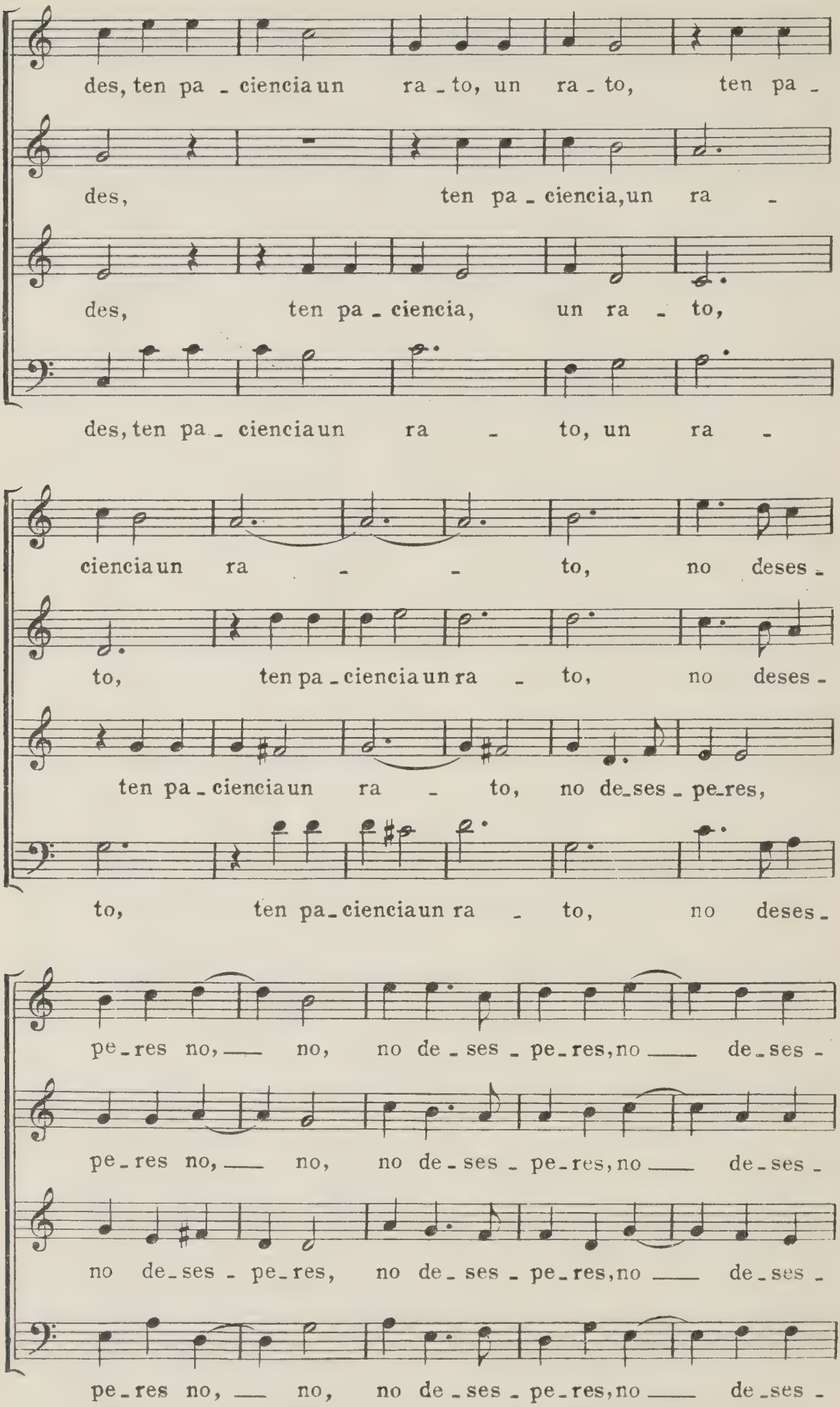
Otro Cuatro de empezar

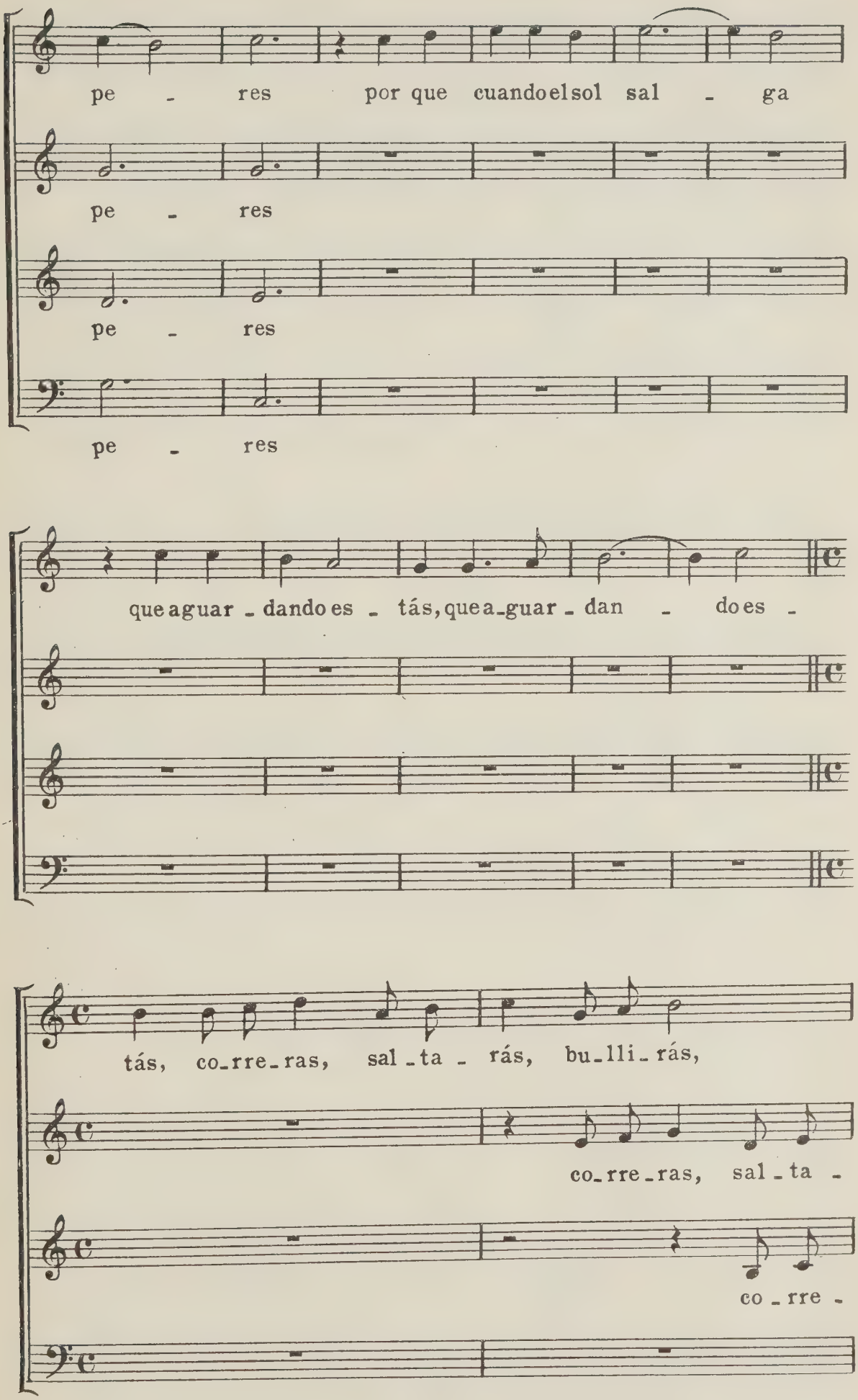
Francisco Navarro.
Fines siglo XVI.

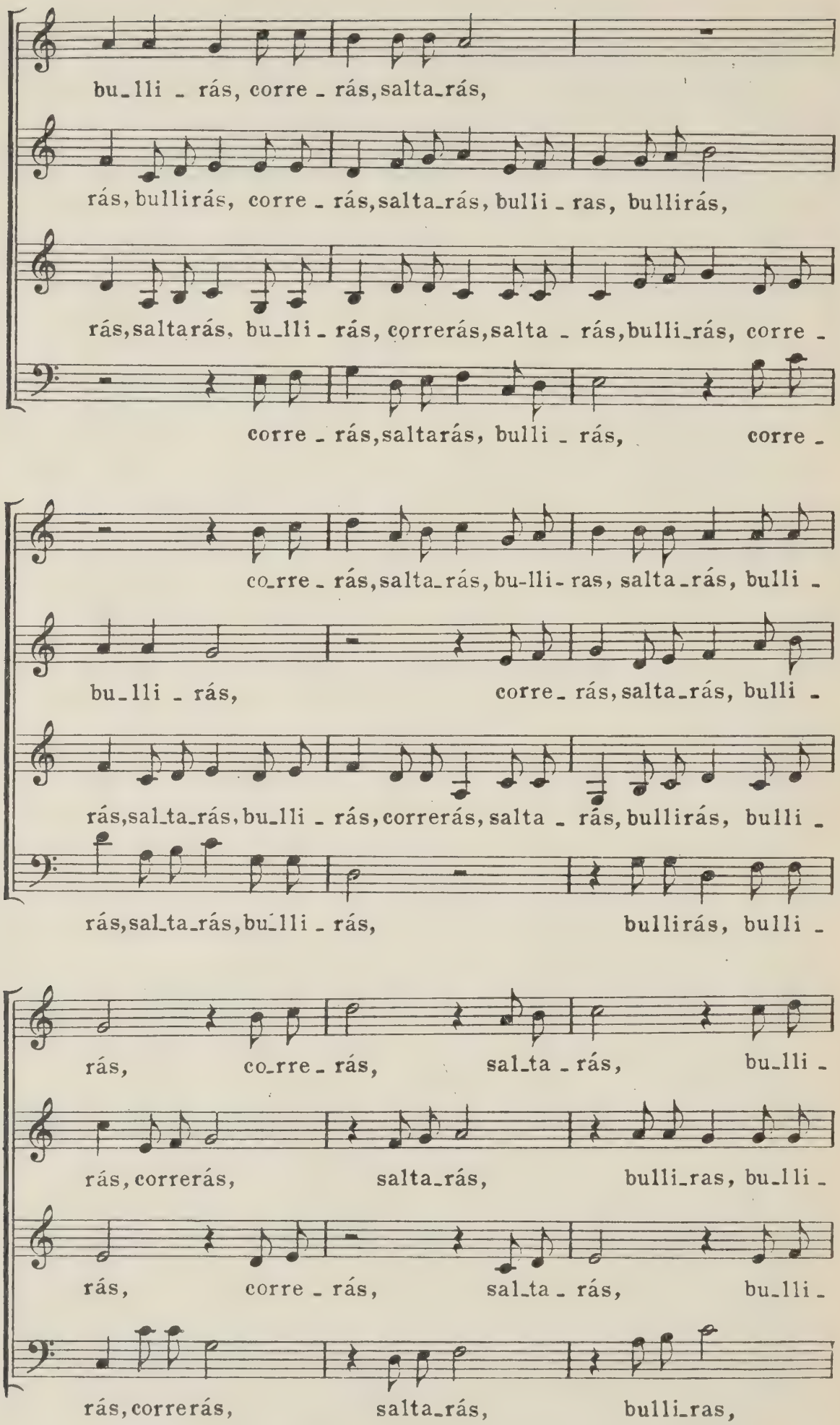


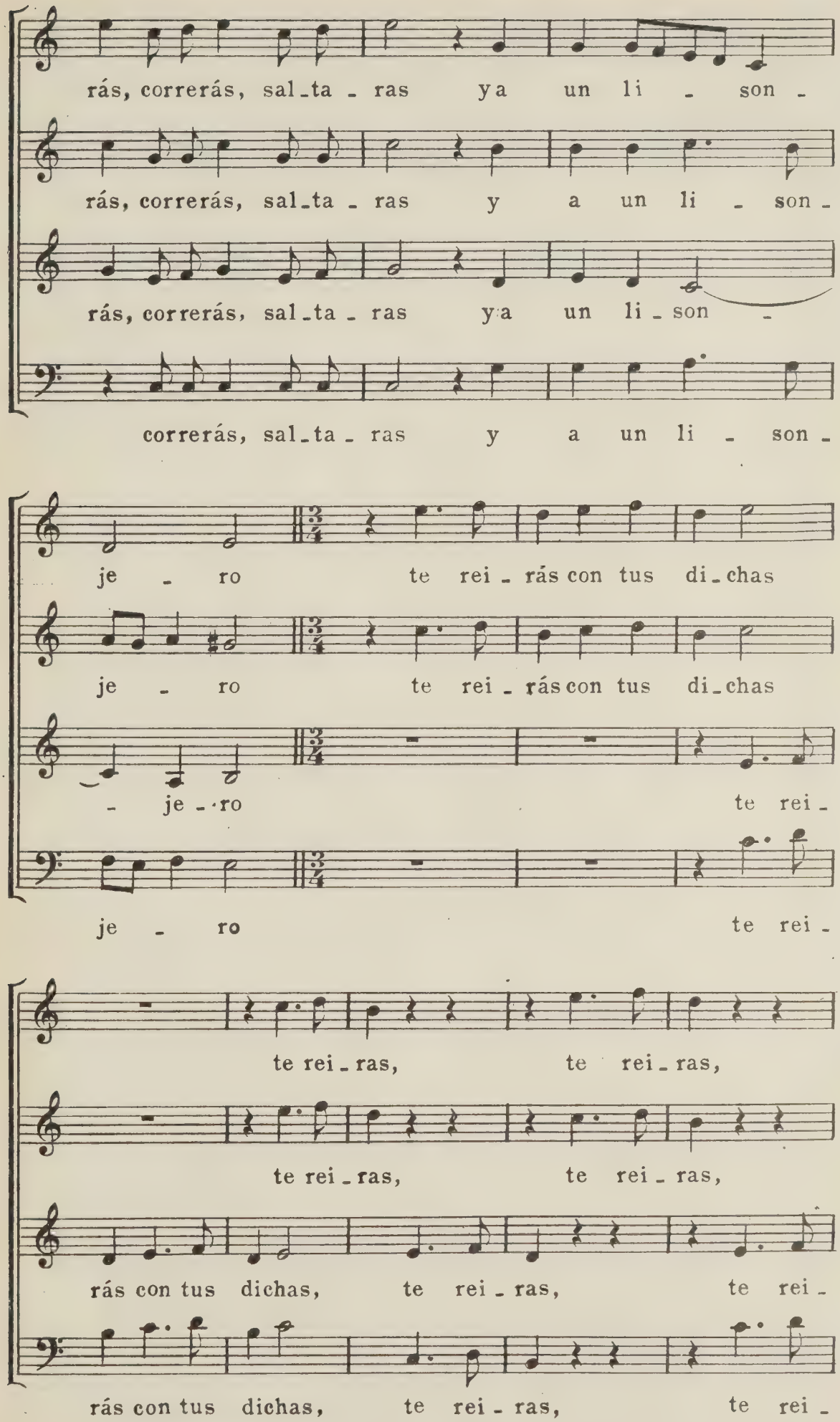

lo pren - dió con ___ gri - - llos de hie - lo.
dió con gri - llos de hie - - lo.
lo pren - dió con gri - llos de hie - - lo.
dió con gri - llos de hie - - lo.
Arro - yue - lo tris - te, a - rro - yue - lo
Arro - yue - lo tris - te, a - rro - yue - lo
Arro - yue - lo tris - te, a - rro - yue - lo
Arro - yue - lo tris - te, a - rro - yue - lo
tris - te que ___ correr no
tris - te que ___ co - rrer
tris - te que ___ co - rrer
tris - te que ___ co - rrer no pue -

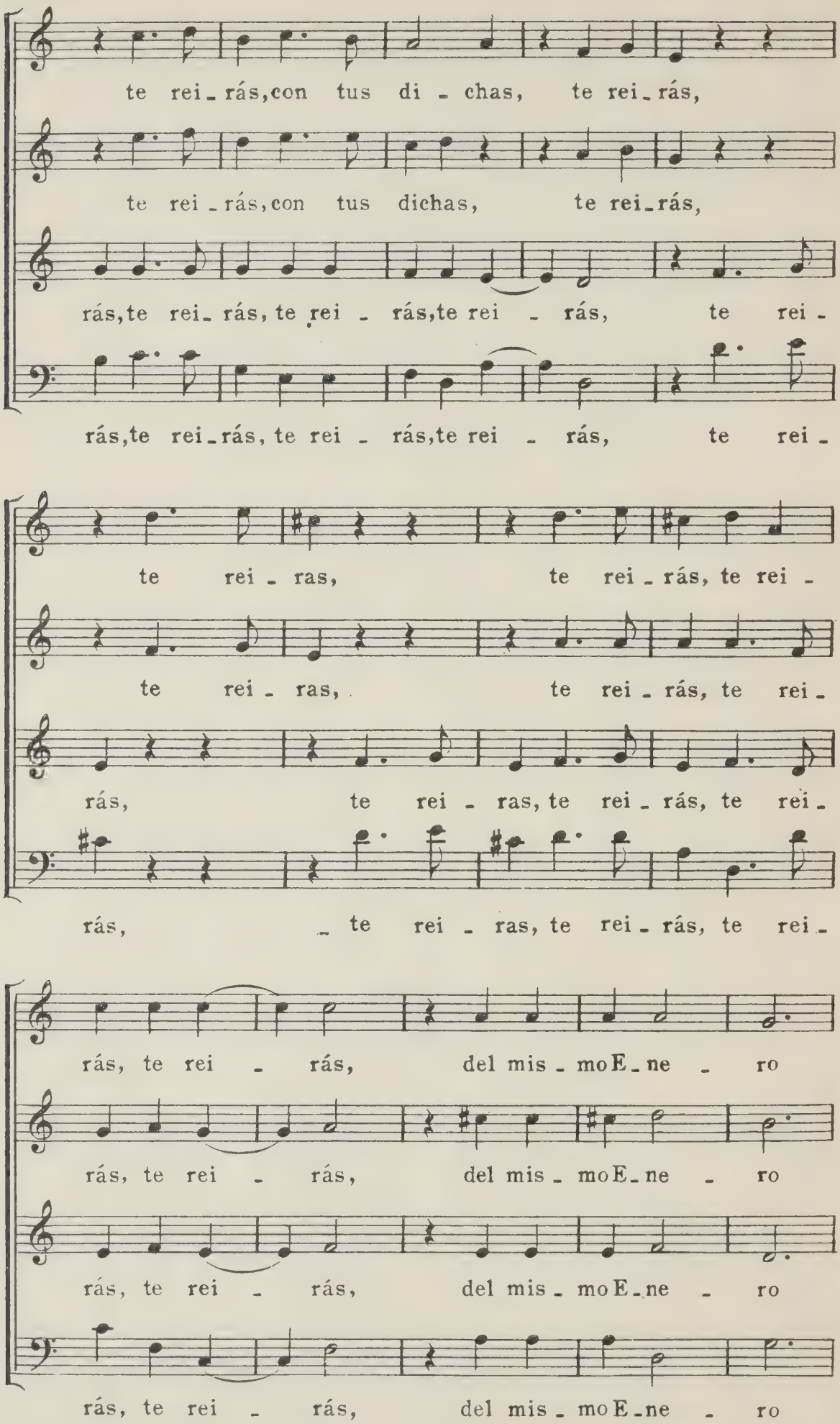

pue - - des, a-rro-yue-lo tris -
no pue - des, a-rro-yue-lo tris -
no pue - des, a-rro-yue-lo tris -
des, no pue - des, a-rro-yue-lo tris -
- te, a-rro-yue-lo tris - te,
- te, a-rro-yue-lo tris - te,
- te, a-rro-yue-lo tris - te,
- te, a-rro-yue-lo tris - te, que
que co-rrer no pue -
que co-rrer no pue - -
que co-rrer no pue -
co-rrer no pue - des no pue -

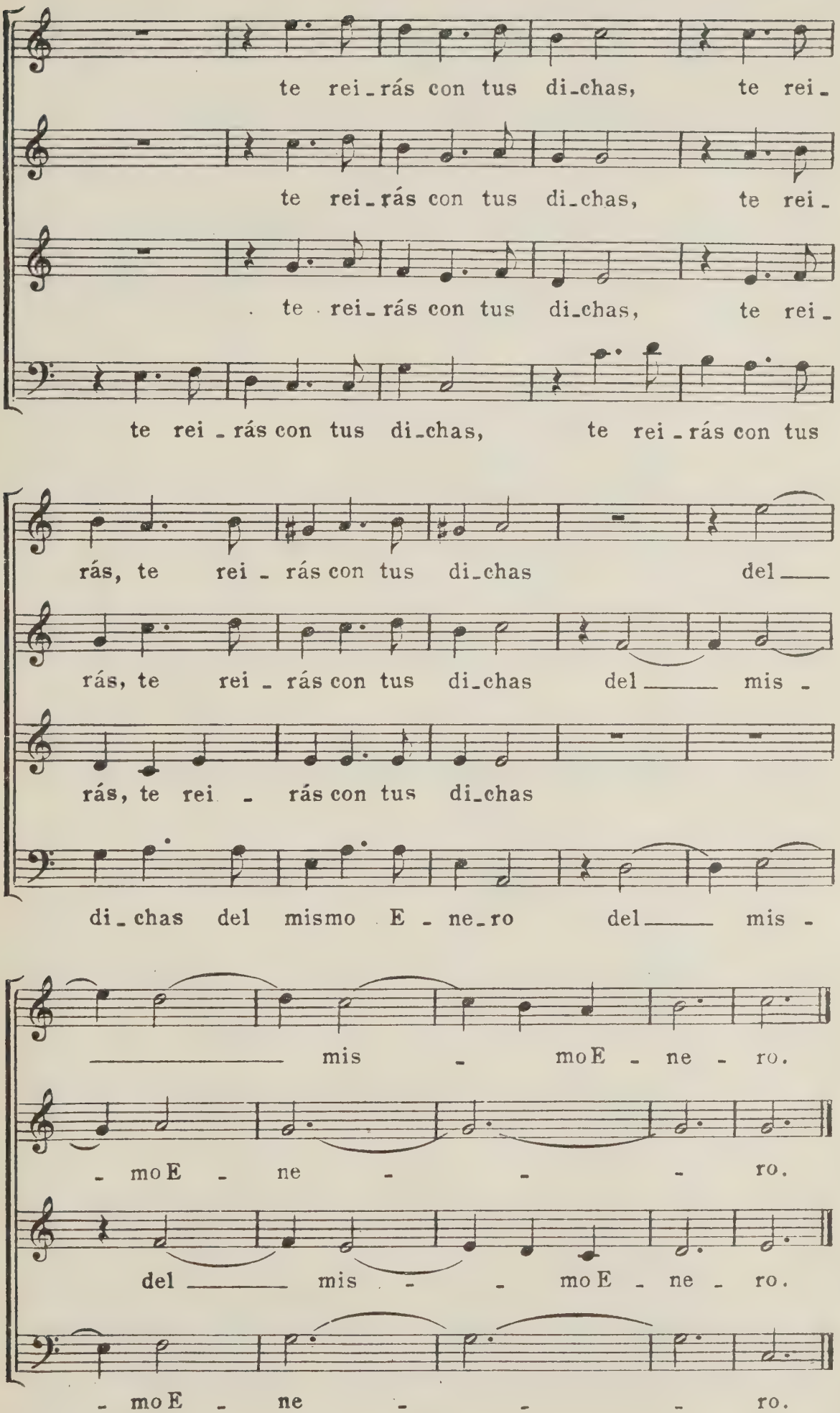

des, ten pa - ciencia un ra - to, un ra - to, ten pa -
des, ten pa - ciencia, un ra -
des, ten pa - ciencia, un ra - to,
des, ten pa - ciencia un ra - to, un ra -
ciencia un ra - - to, no deses -
to, ten pa - ciencia un ra - to, no deses -
ten pa - ciencia un ra - to, no de - ses - pe - res,
to, ten pa - ciencia un ra - to, no deses -
pe - res no, — no, no de - ses - pe - res, no — de - ses -
pe - res no, — no, no de - ses - pe - res, no — de - ses -
no de - ses - pe - res, no de - ses - pe - res, no — de - ses -
pe - res no, — no, no de - ses - pe - res, no — de - ses -


pe - res por que cuando el sol sal - ga
pe - res
pe - res
pe - res
que aguar - dando es - tás, que a - guar - dan - do es -
tás, co - rre - ras, sal - ta - rás, bu - lli - rás,
co - rre - ras, sal - ta -
co - rre -


bu_lli _ rás, corre _ rás, salta_rás,
rás, bullirás, corre _ rás, salta_rás, bulli _ ras, bullirás,
rás, saltarás, bu_lli _ rás, correrás, salta _ rás, bulli_rás, corre _
corre _ rás, saltarás, bulli _ rás, corre _
co_rre _ rás, salta_rás, bu-lli- ras, salta_rás, bulli _
bu_lli _ rás, corre_ rás, salta_rás, bulli _
rás, sal_ta_rás, bu_lli _ rás, correrás, salta _ rás, bullirás, bulli _
rás, sal_ta_rás, bu_lli _ rás, bullirás, bulli _
rás, co_rre _ rás, sal_ta _ rás, bu_lli _
rás, correrás, salta_rás, bulli_ras, bu_lli _
rás, corre _ rás, sal_ta _ rás, bu_lli _
rás, correrás, salta_rás, bulli_ras,


rás, correrás, sal_ta_ras ya un li_son_
rás, correrás, sal_ta_ras y a un li_son_
rás, correrás, sal_ta_ras ya un li_son_
correrás, sal_ta_ras y a un li_son_
je_ro te rei_rás con tus di_chas
je_ro te rei_rás con tus di_chas
_ je_ro te rei_
je_ro te rei_
te rei_ras, te rei_ras,
te rei_ras, te rei_ras,
rás con tus dichas, te rei_ras, te rei_
rás con tus dichas, te rei_ras, te rei_


te rei-rás,con tus di-chas, te rei-rás,
te rei-rás,con tus dichas, te rei-rás,
rás,te rei-rás, te rei-rás,te rei-rás, te rei-
rás,te rei-rás, te rei-rás,te rei-rás, te rei-
te rei-ras, te rei-rás, te rei-
te rei-ras, te rei-rás, te rei-
rás, te rei-ras, te rei-rás, te rei-
rás, te rei-ras, te rei-rás, te rei-
rás, te rei-rás, del mis-mo E-ne-ro
rás, te rei-rás, del mis-mo E-ne-ro
rás, te rei-rás, del mis-mo E-ne-ro
rás, te rei-rás, del mis-mo E-ne-ro


te rei-rás con tus di-chas, te rei-
te rei-rás con tus di-chas, te rei-
te rei-rás con tus di-chas, te rei-
te rei-rás con tus di-chas, te rei-rás con tus
rás, te rei-rás con tus di-chas del
rás, te rei-rás con tus di-chas del mis-
rás, te rei-rás con tus di-chas
di-chas del mismo E-ne-ro del mis-
mis-mo E-ne-ro.
-mo E-ne-ro.
del mis-mo E-ne-ro.
-mo E-ne-ro.

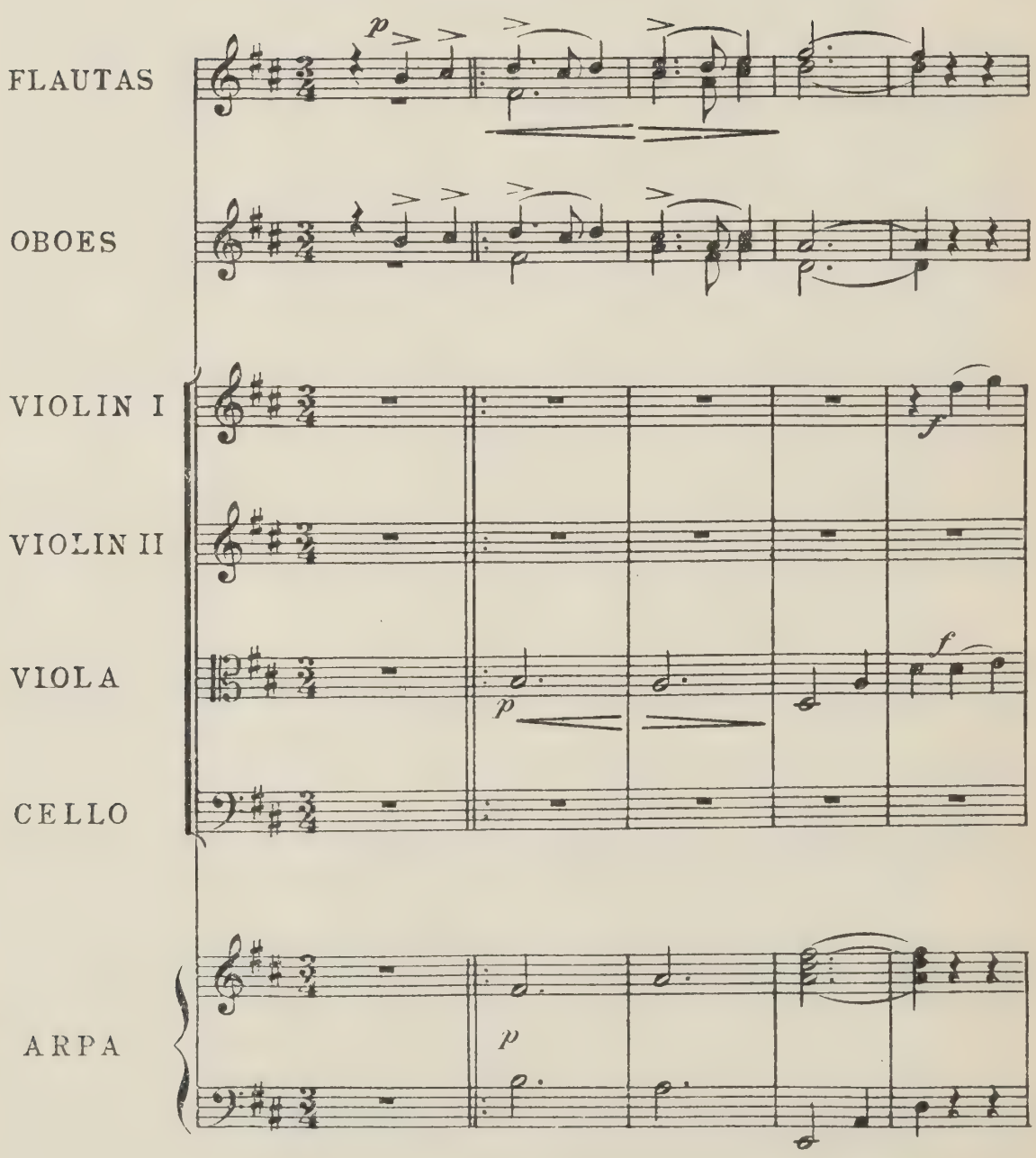
88)

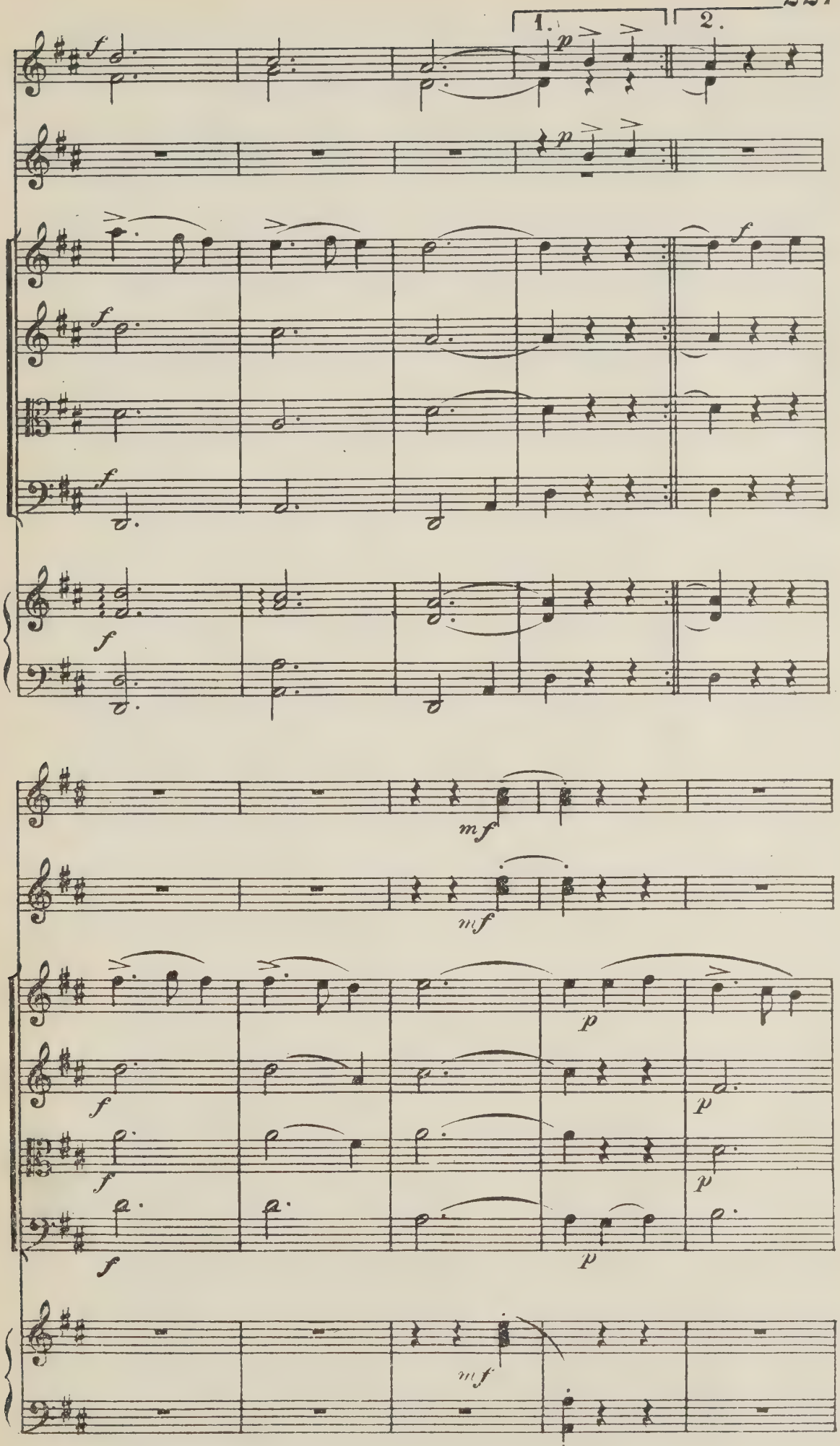
Españoleta y Paso y medio

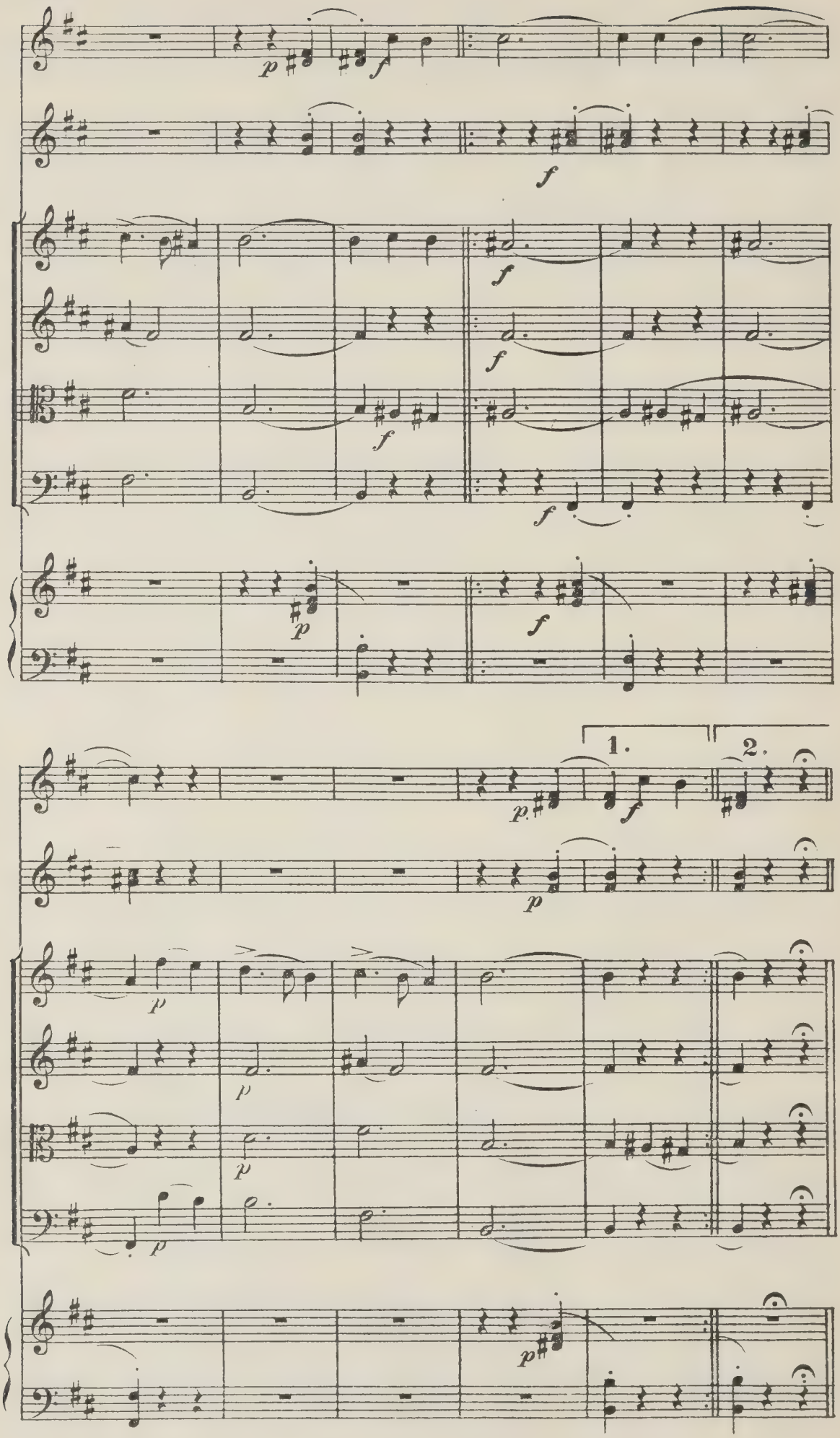
Transcripción para pequeña orquesta de distintos temas de tratados de tañido.

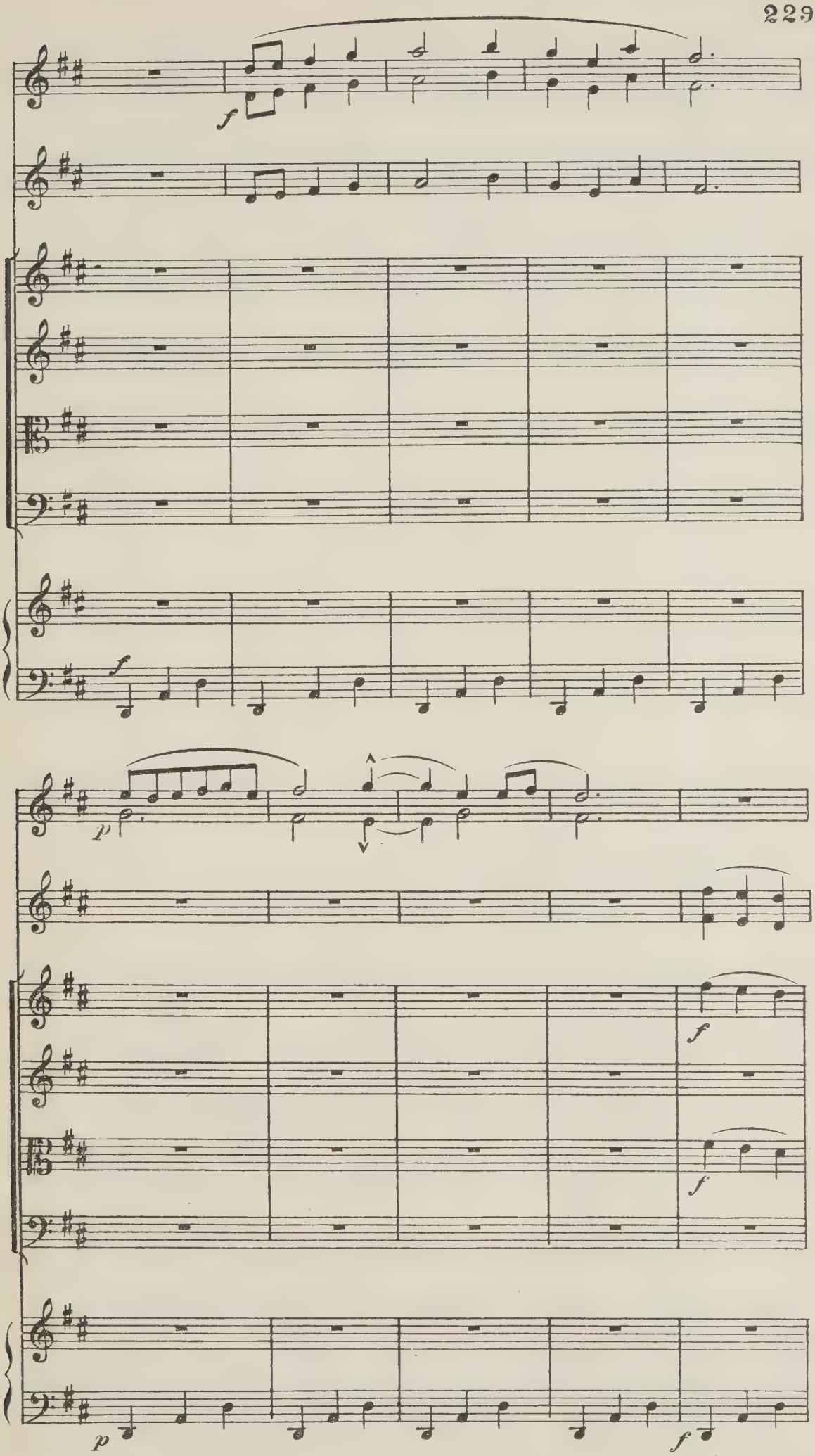
F. Pedrell.

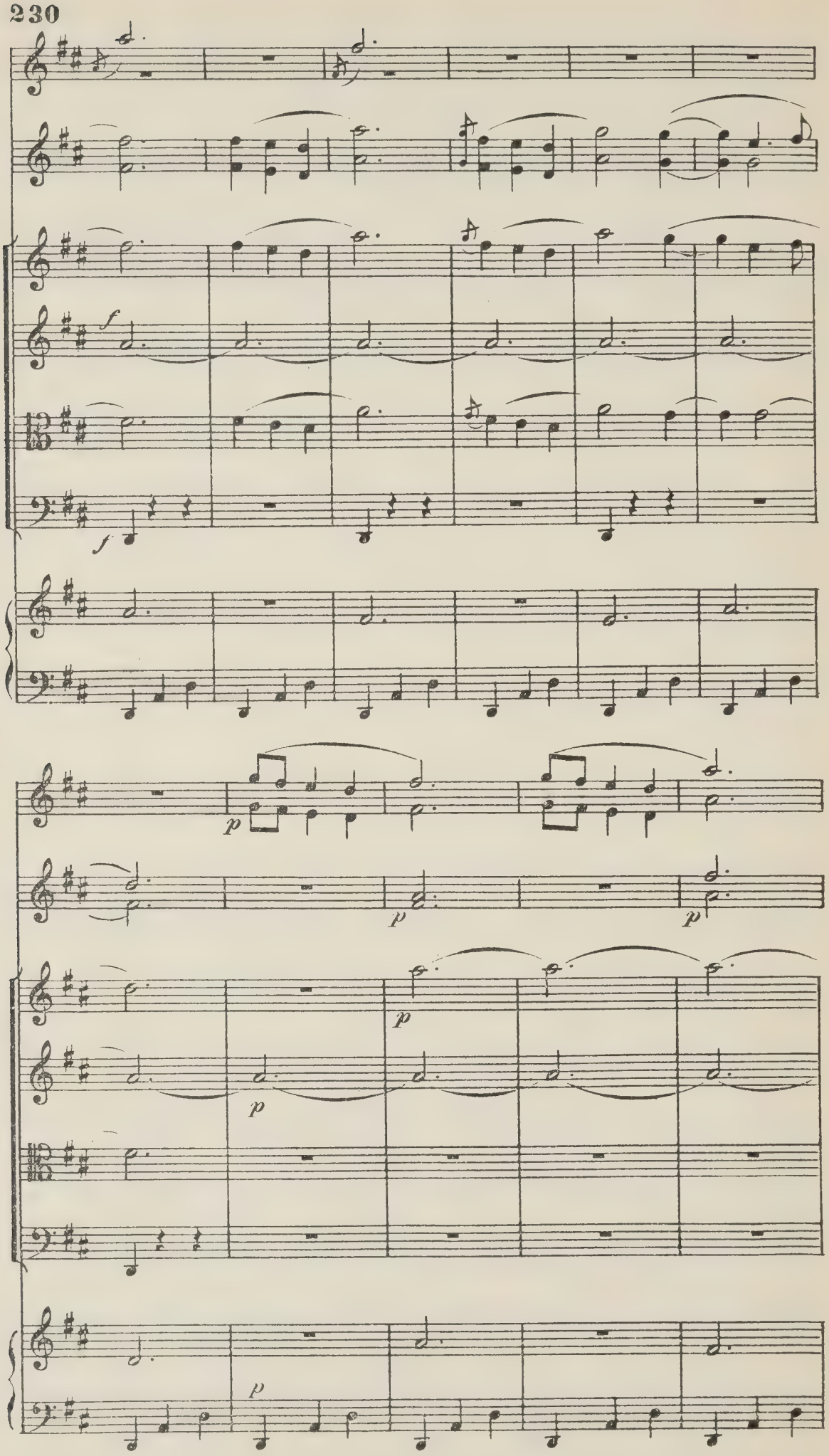
Allegro non molto.

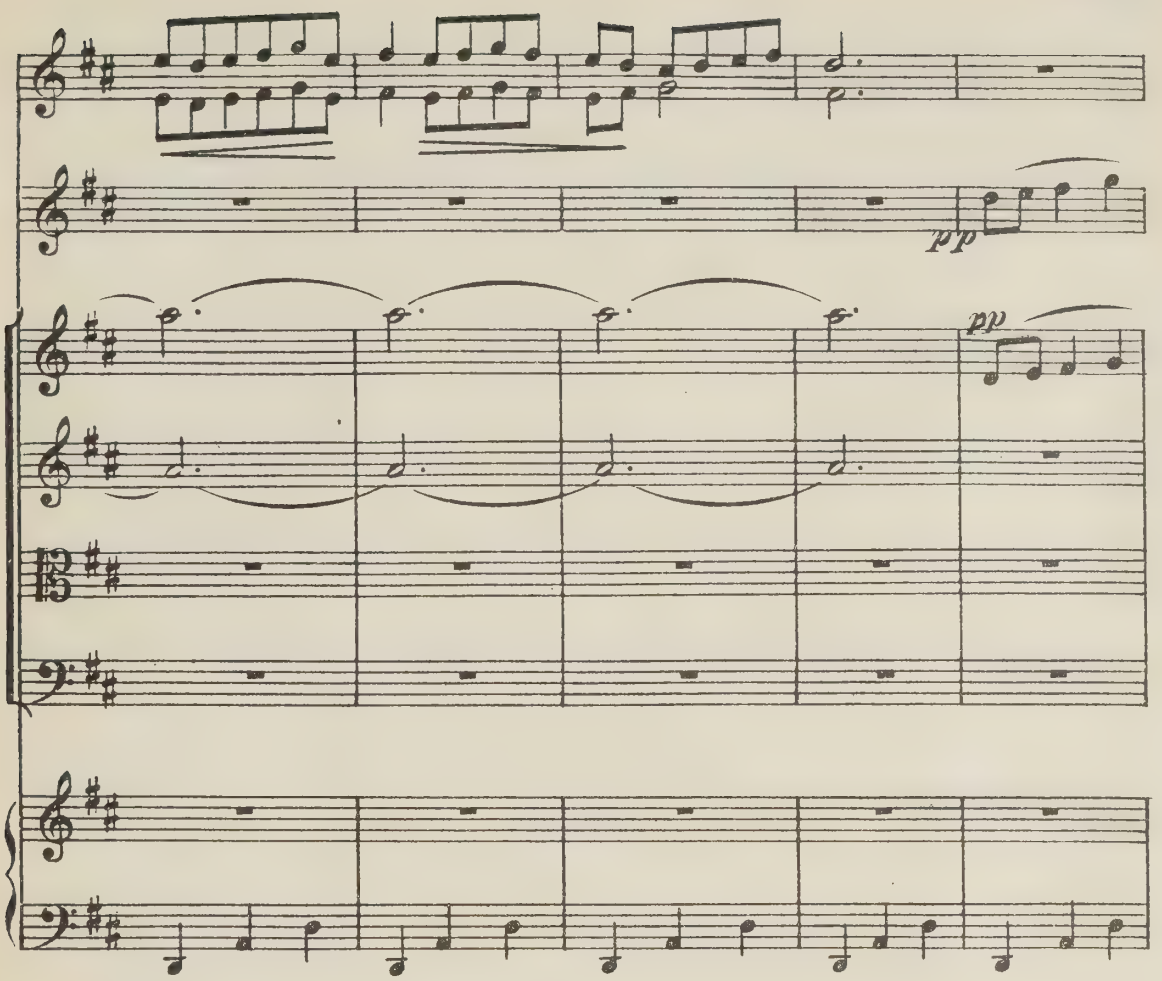


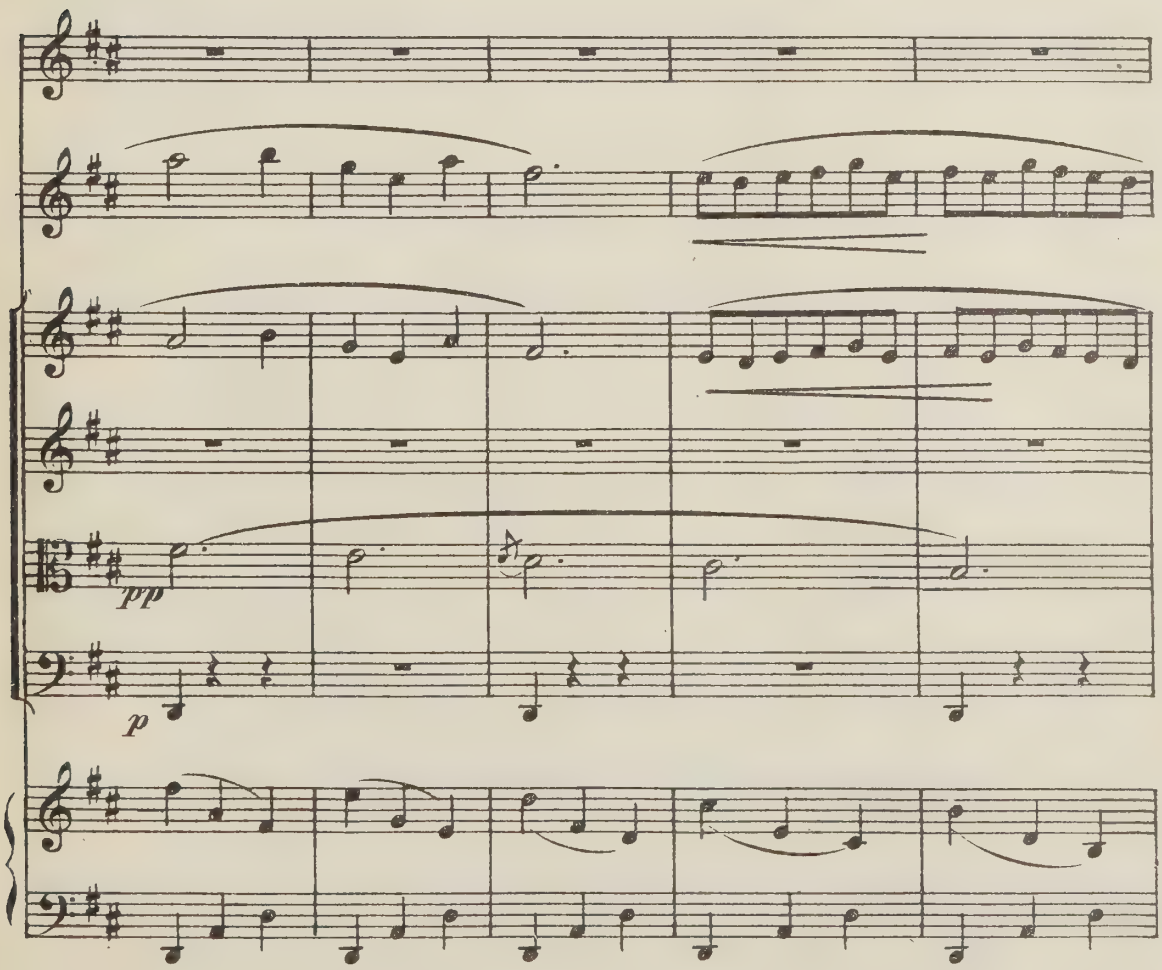

1.
2.
f
p
mf

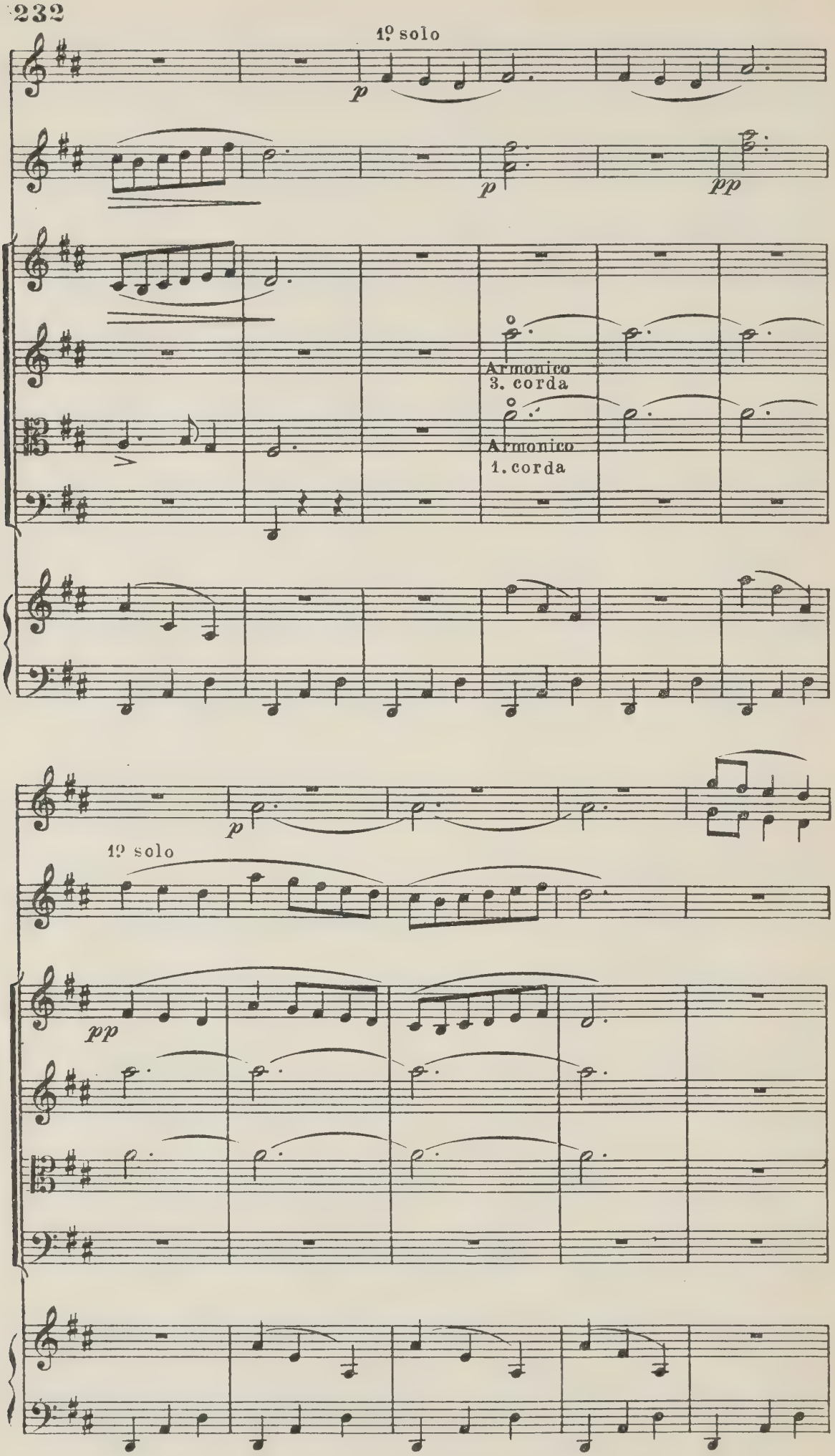

p
f
f
f
f
f
f
p
f
1.
2.
p
p
p
p
p
p
p

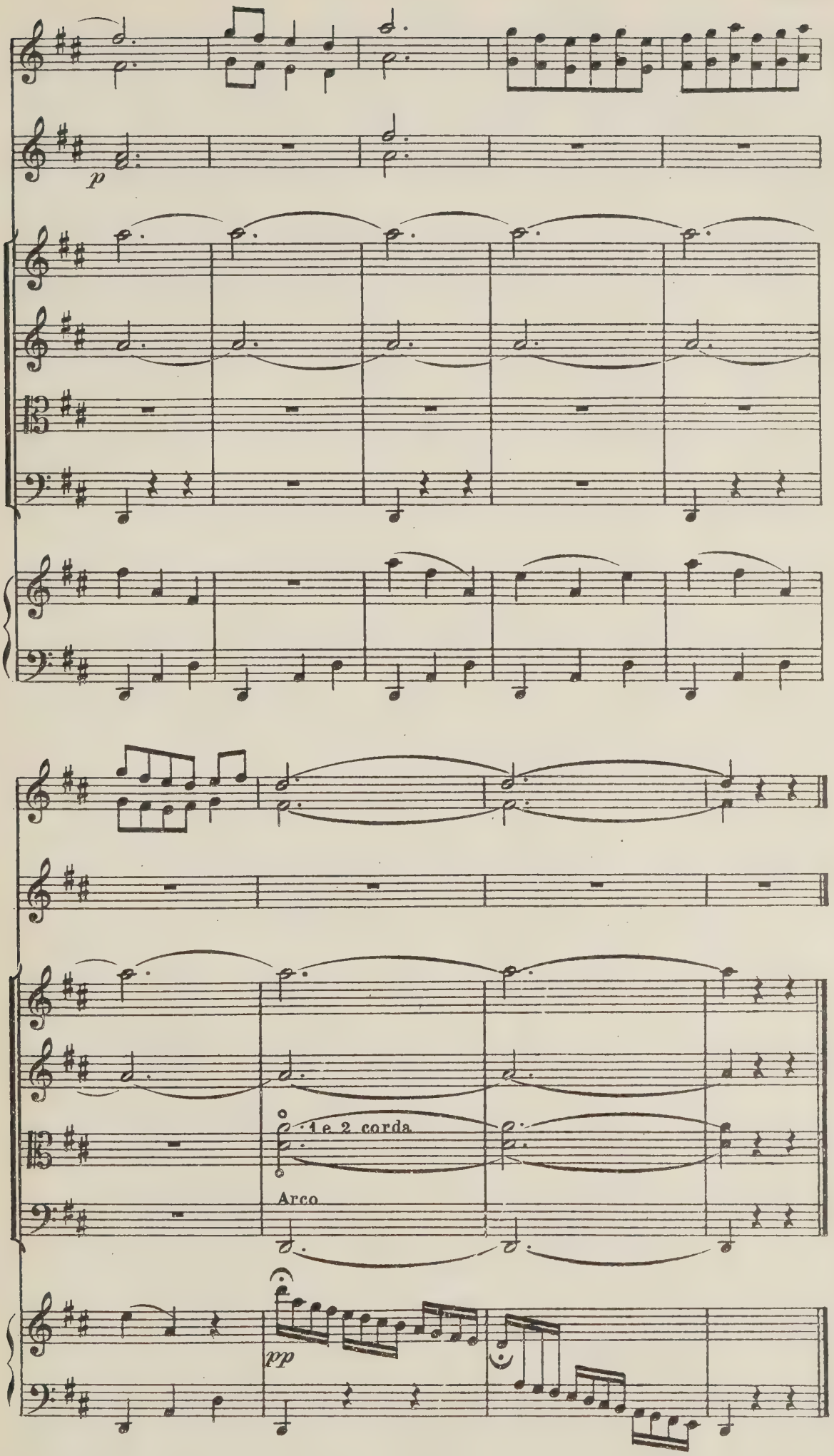

f
f
p
f
f
p
f

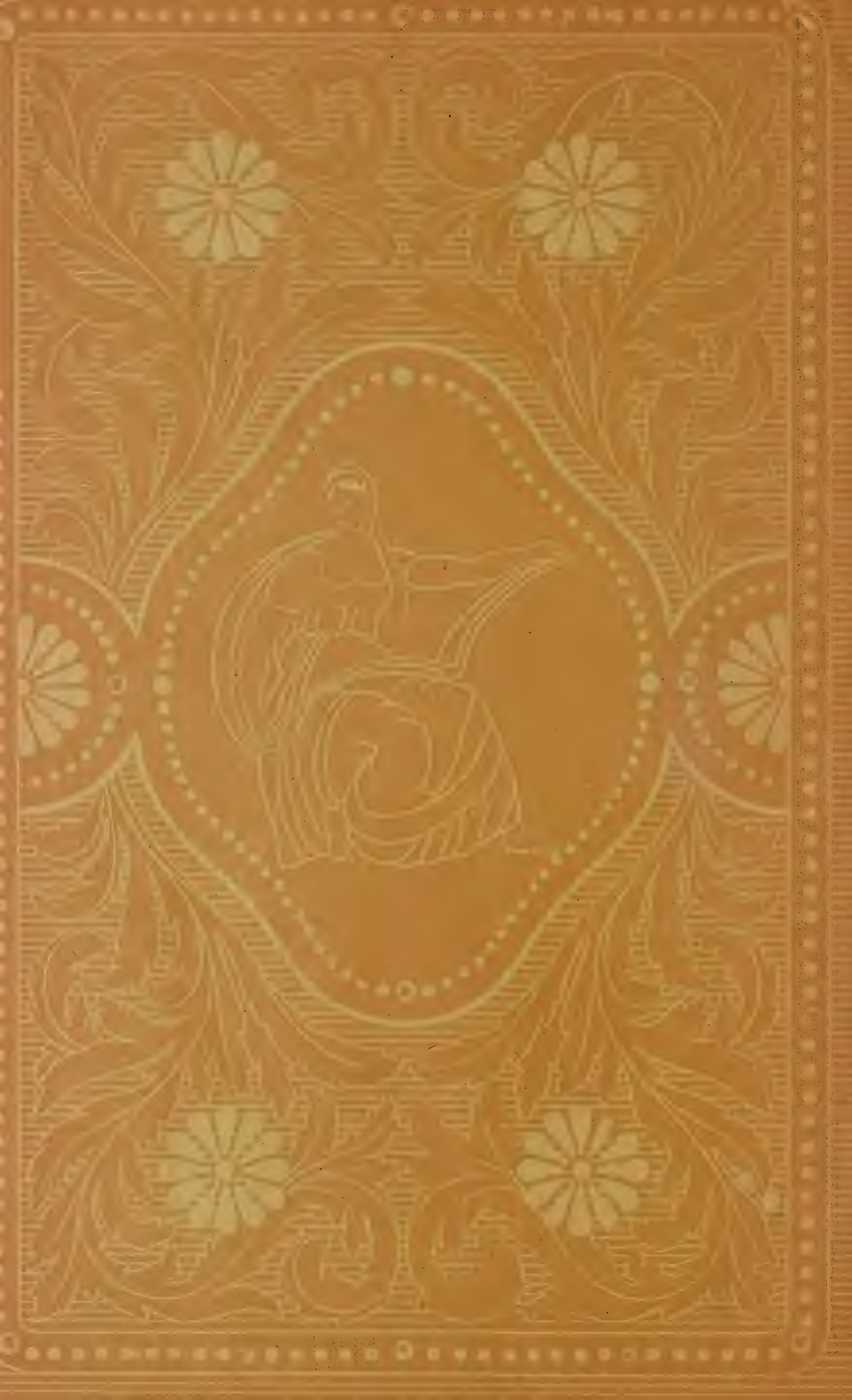

f
f
p
p
p
p
p
p


pp
pp


pp
p


1º solo
p
p
pp
Armonico
3. corda
Armonico
1. corda
p
1º solo
pp


p
1 e 2 corda
Arco
pp



PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
1779
P44
+.2
Music

Pedrell, Felipe (ed.)
Cancionero musical popular español

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 06454 345 7

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

7869
S735

FELIPE PEDRELL

CANCIONERO MUSICAL POPULAR ESPAÑOL

TOMO CUARTO

EDUARDO CASTELLS, IMPRESOR - EDITOR
VALLS : CATALUÑA

302611 34
8.
8.

PROEMIO - INDICE

La abundancia de ejemplificación musical ha reclamado la división de la *Tercera Parte* del Cancionero en dos volúmenes. Este cuarto y último viene pués simplemente a continuar y a concluir las comprobaciones en el tercero empezadas, de como el canto popular, fermento creador ideal, vivifica y caracteriza la escuela musical española a través de toda su evolución, constituyendo y afirmando lo que yo he venido llamando la nacionalidad en arte.

Expongamos seguidamente el Indice de la ejemplificación musical, que continúa, incluso en la numeración, la que que fué comunicada en el anterior volumen.

SIGLO XVII

89) *Cuatro de empezar.*
90) *Tono o cuatro de empezar.*
91) *Cuatro de empezar.*
92) Música en la Loa de la Comedia de *El jardín de Falerina.*
93) *Ni amor se libra de amor.* Fiesta de Don Pedro Calderón de la Barca.
94) *La Comedia de San Alejo.* Fragmentos A—B—C.
95) Fragmento de la comedia de Calderon. *Darlo todo y no dar nada.*
96) *Fieras de celos y amor.* Fragmentos de zarzuela.
97) *Bailete de comedia del Retiro.*
98) *Doctor Joseph Bassa.*
99) *Doctor Bassa.*
100) *Bailete.*
101) *Jácara.*
102) *Seguidillas en eco.*
103) *Tonadas a solo.*

104) Otra tonada a solo. *Nadie se compadezca de mi dolor.*
105) *Tonada a solo.*
106) *Juan de Navas.*
107) Tonada a solo. *Desde el bronce esquivo.*
108) *Así moriré.*
109) *Tonadas de antiguas danzas bailables.*
110) *Jácara de la costa.*
111) a) *Matachin.* b) *La menina de Portugal.*
112) *Canarios.*
113) *Paradetas.*
114) *Canario.*

SIGLO XVIII

115) a) *Confiado gilguerillo.*
115 bis) b) *Bosque umbroso.*
116) *El remedo del gato* (Arieta).
117) *Tirana.*
118) *Laserna (Blas).*
119) *Laserna.*
120) *Caballo.*
121) *Tirana.*
122) *Canción del ciego.*
123) *Tonomé.*
124) *El Cordero perdido.*
125) *Sans* (*Gaspar*).

TERCERA PARTE

El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y cuasi general de componer sobre la base del tema popular.

(CONTINUACIÓN)

SIGLO XVII

89) CUATRO DE EMPEZAR

Ola, ole, ola, haó!

Anónimo.

90) TONO ó CUATRO DE EMPEZAR

(Está violento el estrago de tus ojos)

Anónimo.

91) CUATRO DE EMPEZAR

(Labradoras de Loeches)

Carlos Patiño.

El autor de esta composición es el famoso maestro Carlos Patiño. Afirmó Eslava que Patiño obtuvo el magisterio de la Encarnación de Madrid hacia el año 1660, y que falleció por los de 1683. Pruebas de esta afirmación, ninguna. Se sabe positivamente que, jubilado *(reservado)* Matias Romero en 1.º de Diciembre de 1633, le reemplazó en sus funciones de maestro de la Capilla Real, Carlos Patiño, «capellán de banco» que se consigna, y, además, que «tiene a su cargo los cantorcicos».

En 1647, aparece todavía el maestro Carlos Patiño como maestro de capilla y «retor de los cantorcicos» en las listas de

Nóminas y gajes de los oficiales de la Real Capilla del año 1648.

Patiño, como Romero, escribió con gran pureza y con gran libertad de forma y estilo, siendo de notar en Patiño el expresivismo de sus composiciones, dimanado del concepto poético del texto, a veces transformado idealmente con objeto de obtener mayores bellezas. Puede ser considerado como uno de los primeros músicos nacionales del siglo XVII. Algunos de sus *cuatros* son, decididamente, teatrales. Juzgue el lector del efecto que producirían cantados—ya lo he dicho—por el elemento feminil de las compañías teatrales, como introducción de un drama o una comedia de capa y espada. cuatros tan bellos como los de Juan Blas de Castro, el Maestro Capitán, Machado, Navarro o Patiño.

Conozco una *Respuesta* del P. Pedro Vaz Rego *a un romance gratulatorio,* crítico cronológico, especie de historia de la Capilla Real de Madrid, escrito por Don Joseph de Torres, en que se dice de Patiño:

«Fué su tercero Teniente (1)
Patiño, que se dibuxa
imagen de su bondad,
substancia de su figura.
No la triste de Quixote,
aunque fué *Mancha* (2) su cuna
pero sucesor y copia
que a su Maestro vincula &»

92) Música en la Loa de la Comedia de

EL JARDÍN DE FALERINA

¿Peiró (José)?

En el *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona* (Vol. II N.° 1145) di cuenta del hallazgo de un manuscrito que contenía algunos números en partitura de la

(1) Del maestro Matias Romero.
(2) Se refiere a la cuna de Patiño.

música de la *Loa* de Calderón. El hallazgo era, a mi parecer, de tal importancia que seguidamente lo inserté transcribiéndola en notación moderna, que es lo que aquí reproducimos.

En nuestro *Teatro lírico español anterior al siglo XIX,* volumen III, publiqué el único fragmento que entonces se conocía de la *Loa,* la especie de lamento que dice:

Ay! mísero de tí!
Que lo feliz desdeñas
Y eliges lo infeliz,
Ay! mísero de tí!

Y añadí a continuación, que «fué escrita la *Loa* en 1629, lo más tarde, y representada, según parece, el mismo año en la fiesta que se hizo a Sus Magestades en el Real Sitio de la Zarzuela. Dedúcese de algunos versos de la obra, que es anterior al nacimiento del príncipe Don Baltasar Carlos, ocurrido en Octubre de 1629...

Este fragmento formaba parte de un manuscrito de mérito, que Gayangos regaló a Barbieri, a quien pasó, sin duda, por alto el manuscrito que comentamos. Como autor de la música señala el manuscrito a Josep Peyró, compositor del *Cuatro* de la comedia de Lanini y Sagredo, que sé titula: *El Rey Don Alfonso el Bueno o la Batalla de las Navas,* pieza que también publiqué en el mismo volumen del *Teatro Lírico Español.*

(Vide, Pedrell, *Catalech de la Dip. de Barcelona,* Vol. II núm. 1145) y, además, el vol. indicado del *Teatro Lírico Español* anterior el siglo XIX.

93) NI AMOR SE LIBRA DE AMOR

Fiesta de Don Pedro Calderón de la Barca

Música de Juan Hidalgo

Escribióse esta fiesta hacia el año 1640. Me remito a los vol. 4 y 5 de mi Teatro Lírico español anterior al siglo XIX,

en los que he dedicado un estudio al libro y a la música de esta interesante obra.

Pocas noticias se tienen de Juan Hidalgo. En la nomenclatura de *Gajes que han ganado en la Real Capilla del Rey Nuestro Señor, las personas que han servido en ella, en este tercio postrero de 1637*, se halla el nombre de Juan Hidalgo, «músico del harpa».

En un libro escrito por el cantor de la Real Capilla y cronista de Felipe IV, Lázoro Diaz del Valle y de la Puerta, se lee: «El instrumento que llaman *Clavi-harpa,* fué inventado por Juan Hidalgo, músico de harpa de la Real Capilla de Felipe IV, en cuyo tiempo floreció, siendo eminente músico y compositor, de lindo gusto, de tonos divinos y humanos».

94) Fragmentos de

LA COMEDIA DE SAN ALEJO

Fragmentos a) b) c)

Pertenecen, sin duda, a la comedia de Moreto intitulada *Vida de San Alejo*, en que son personajes principales el mismo Santo con el nombre de *Eufemiano,* su mujer *Sabina* y el emperador *Otón*. Hállase esta comedia en la colección titulada, *Nuevo teatro de Comedias varias-de diferentes autores-Décima parte*-Madrid, imprenta real, 1658, 4.° También la incluye Moreto en la *Primera parte* de sus comedias, edición de Valencia, 1677. En la Biblioteca Nacional hay un manuscrito de una comedia, al parecer inédita, del maestro Diego Calleja, titulada *El peregrino en la patria, San Alejo.*

Vide, Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX,* vol. III.

95) Fragmento de la Comedia de Calderón

DARLO TODO Y NO DAR NADA

Calderón (1653),

Título de una «Fiesta que se representó a Sus Magestades en el salón del Real Palacio el año 1653«.

Don Antonio Solis compuso una *Loa* para la referida Comedia, que se halla impresa en sus *Poesías,* donde dice de esta pieza dramática que se representó en la fiesta de los años del parto y de la mejoría de la reina nuestra señora, del accidente que le sobrevino estando el Rey en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo.

Vide, Pedrell, *Teatro Lírico español, anterior al siglo XIX*, vol. III, pág. XIX.

96) Fragmentos de zarzuela

FIERAS DE CELOS Y AMOR

¿Cual es la fiera mayor entre los monstruos de amor?

Pertenece este fragmento a la Zarzuela de este título, de Bances Candamo, fiesta que—según las *Poesias Cómicas*, obra póstuma de Don Francisco Bances de Candamo, tomo segundo—se representó a Sus Magestades en celebridad del nombre de las Augustísimas Reynas de España, Madre, y Reynante Doña Maria de Austria, y Doña Mariana de Neoburg. Desconócese el autor de la música.

Bances Candamo fué poeta oficial de la corte de Carlos II. Murió el año 1704.

97) BAILETE DE COMEDIA DEL RETIRO

Anónimo.

Hay muchos ejemplos de Bailete por el estilo que, como cosa de poca importancia, se fiaría su composición a los músicos de la compañía.

98) DOCTOR JOSEPH BASSA

Bassa.

Asi se llama en las composiciones del Manuscrito acompañadas del nombre del autor *(Vide,* vol. III del *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX.*

En una de ellas se lee Dr. B. (¿Bassa?) con la indicación de año, 1701. La letra catalana de una de sus composiciones, empieza

Sabeu que'm casaren.

En el tomo citado del *Teatro lírico* he publicado del propio *cuatro*

Luchando va con las olas

y además el Minué de la pág. siguiente.

99)

Doctor Bassa.

Además de la composición citada en el Número 98 anterior, publico la partitura de un *Minueto de Comedia del Buen Retiro*, transcrito para pequeña orquesta que se ejecutó en un Concierto de Palacio. Es composición del Doctor Bassa.

100) BAILETE

Fray Manuel Correa (1653).

Aunque oriundo de Portugal, fué maestro de capilla de Sigüenza y, después, de la Seo de Zaragoza, desde el 13 de Septiembre de 1650. Perteneció a la orden carmelitana, y murió en Zaragoza el 1.° de Agosto de 1653.

Sus obras profanas eran, realmente, muy garbosas. No es la más interesante de todas el *Bailete,* aunque muy característica, que aquí se inserta. Procede de un *Libro de tonos humanos* hecho en Madrid en 1655.

Vide, Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX.*

101) JÁCARA

Va sin comentarios esta típica composición. ¿A qué hacerlos si resultarían completamente inútiles?

102) SEGUIDILLAS EN ECO

Anónimo.

Las he sacado del *Cancionero Musical y Poético del siglo XVII* recogido por Claudio de la Sablonera, y transcrito en notación moderna por el maestro Don Jesús Aroca.

Van también sin comentarios esas *Seguidillas en eco,* porque no los necessita.

103) TONADAS A SOLO

A) *Yo te quiero, Gileta*

Sebastián Durón (1715).

A pesar de la bulla que movieron las composiciones de este sacerdote, maestro de capilla y director de teatro, todo en una pieza, es muy vago todo lo que se sabe de él.

He hablado, bastante extensamente, de Durón, en mi *Diccionario Biográfico y Bibliográfico* (solo publicadas las letras primeras hasta la F inclusive). Según una noticia por mi exhumada, qne servirá de base a ulteriores investigaciones, Durán fué natural de Brihuega y maestro del Real Palacio desde el año 1691. Desterrado más tarde por ser partidario del Archiduque, parece que murió en Francia, puesto que allí hizo su testamento (Barbieri poseía una copia) fechado en Bayona en 1715 y codicilo en Cambo, Agosto de 1716, siendo ya de edad avanzada.

El carácter desasegado e inquieto de la música de Durón, que se reflejaría, a no dudar, en el hombre, indujéronle, (dícese que a ruegos del Monarca) a introducir en su Real Capilla varias plazas de violinista. Y por esto el gran polígrafo P. Feijoó en su famoso artículo *La música en los templos,* culpaba al artista de estas novedades, y escribía con indignaciones estéticas: «Esta es la música de estos tiempos (1726), la música con que nos han regalado los italianos por manos de su *aficionado* el maestro Durón, *que fué el que introdujo en la música de España* los violines y las modas extrangeras.

He sostenido que el hecho no fué obra de Durón. Todo lo más que se puede conceder es que Durón, dado su temperamento de *operista,* agravaría las cosas. Había ya violines en la Real Capilla, y no pocos, que digamos, el año 1633.

Cuéntase de este desasosegado y fecundísimo maestro, que después de haber salido de una función religiosa en la que la capilla de música, ejecutando una obra de Durón, dirigida por él en persona, cometió varios *lapsus* que produjeron cierto escándalo, Carlos II que estuvo oyéndole y había notado el desconcierto le dijo al salir del templo.

—«Durón; ¿en qué consiste que siendo tú eclesiástico, salen mejor ejecutadas las composiciones que escribes para el teatro, que no las que haces en el templo?

—Señor—contestó Durón—es que en el teatro lleva el compás el diablo, y en la iglesia lo llevo yo».

104) Otra tonada a solo

NADIE SE COMPADEZCA DE MI DOLOR

Sebastián Durón (1715).

La letra obligaba a Durón a ponerse serio, pero ¡quiá!, ni por esas.

105) TONADA A SOLO

Villaflor (Manuel de)

Si del hombre no se sabe nada, en cambio conozco composiciones del artista, todas a cual más graciosa, como la picaresca, sencilla y elegante tonada

¿Quieres que te diga, Filis...

escogida como ejemplificación. Procede de su códice de mediados del siglo XVII.

Vide, Pedrell, *Teatro Lírico español anterior al siglo XIX.*

106)

Juan de Navas (segunda mitad del siglo XVII).

Juan de Navas es el autor de las bellas composiciones suyas que se hallan en este volumen. ¿Sería, acaso, el arpista de la Real Capilla recibido en 17 de Mayo de 1669 y cuyos apellidos verdaderos eran Juan Francisco Gómez de Navas?

Es probable.

Como «harpista de la Real Capilla y Cámara de su Magestad» firma «en Madrid a 6 de Agosto de 1700» la aprobación *al Compendio Numeroso de cifras armónicas... para harpa de una orden, de dos órdenes, etc., compuesto por*

Don Diego Fernández de Huete, Harpista de la Santa Iglesia de Toledo etc., Madrid, en la imprenta de Música, año de 1702.

107) Tonada a solo

DESDE EL BRONCE ESQUIVO

Juan de Navas.

108) ASÍ MORIRÉ

Marín (Joseph) 1699.

La sentida tonada del *¡Así moriré!* es, simplemente, un *Vite*.

Decía la *Gaceta de Madrid* del cuatro de Marzo de 1699: «Murió Don José Marín, de edad de ochenta años, conocido dentro y fuera de España, por su rara habilidad en la composición y ejecución de la música».

Intrigado el buen Saldoni con lo excepcional de esta noticia buscó la partida de defunción que halló en los Archivos de la parroquia de San Martin y copió de su original la dicha partida que atestigua que «Don José Marín, clérigo presbítero, parroquiano, calle del Postigo de San Martín, casas en que vive Juan Narro, soldado de la guardia: Recibió los Santos Sacramentos; murió *ab intestato* en el de Marzo de 1699: enterróse en San Martín, con licencia del Señor Vicario. Pagó a la fábrica 143 ducados».

El motivo de la tonada a solo *Así moriré*, que hallé en uno de los códices regalado a Barbieri por Don Francisco Vhagon (año 1784. Canticos, Tonos y Pasacalles por Don Joseph Marín, escritor a una voz con acompañamiento de Guitarra de cinco órdenes afinada, arbitrariamente, según *tesitura* de la voz en la-re-sol-si-mi, re-sol-si-mi-la re-sol-do-mi-la, sol-do-fa-la-re etc.)

El tal tono *Así moriré!* despertó mi curiosidad y... descubrí un *Músico de pelo en pecho*, que así intitulo el artículo que

le dediqué, ya hace algunos años, en *La Vanguardia*, y extractaré aquí para trabar relaciones con... tan famoso personaje.

Yo le apellidé músico extraordinario, y el Señor Fernández Bremón, en un artículo de la *Ilustración Española Americana,* le llamó un *gran tunante,* «lo cual no quita a su mérito como artista, antes le añade, pues solo se *explica* así que no muriera de mala muerte».

Lea el lector las noticias que da de él Barriovero en sus *Avisos edificantes*, librito publicado por Paz y Melia.

27 de Diciembre de 1656: «A todos los presos del huerto de Aponte, condenados en diferentes penas de galeras, presidios y dinero, los han soltado libremente, y a Marín le tienen en una torre de la cárcel de corte, en el chapitel, en lo más estrecho, que apenas cabe un hombre, con unos grillos de 40 libras y con una cadena de cuatro arrobas, enjaulado como un pájaro, para que con la *dulce voz que tiene* pueda entretenerse cantando; y se dice que a buen librar le enviarán a galeras perpétuas, si no le dan garrote por la muerte D. Tomás Labaña, y *otros muchos delitos que tiene hechos*».

Aquí parece nuestro músico en las postrimerías y que no sólo era compositor, sino cantor de dulce voz y hombre temible. «¿Qué ocurrirá?» se pregunta el Sr. Fernández Bremón, comentando los hechos del gran tunante. Véase lo que dicen los *Avisos* seis meses después:

2 de Junio de 1657. «Han preso en Valladolid a Juan Gómez, clérigo valentísimo, hombre de muchas fuerzas, que fué el que hurtó, aquí (en Madrid) el copón de San Marcos del Santísimo Sacramento, famoso ladrón, y con él al licenciado Agüero, hombre insigne, también, en el arte de la garduña. Dejólos culpados el platero que quemaron los dias pasados por monedero falso. Han ido por ellos, y en sabiéndolo Marín, el músico, que *estaba desterrado y andaba aquí encubierto,* se ha acogido (1) porque no canten mejor que él en el potro y por su causa no le venga algún *aprieto* de garganta.»

---

(1) Tomó asilo en un lugar sagrado e inmune.

El lector sabe que no le ocurrió ningún aprieto de garganta. Marín, que tendría entonces treinta y ocho años, murió en edad avanzadísima.

Tal es la vida ejemplarísima de Marín.

Que la biografía reflejó al hombre no es de extrañar. Lo más raro es que la bibliografía sea un dato humano más que añadir a la historia del hombre. En toda la bibliografia de ese «gran tunante» solo aparece una composición religiosa ¡una *Tonada en sol, al Santísimo Sacramento*! Dios se la tuvo, sin duda, en cuenta a la hora de su muerte!

109) TONADAS DE ANTIGUAS DANZAS BAILABLES

Guerau (A)

Guitarrista poco conocido que publicó las aludidas danzas. Las traduzco sencillamente reducidas para piano porque basta este instrumento para dar idea de las confrontaciones que puedan ocurrirse de otras tonadas de danzas o bailables similares.

MARIZÁPALOS

No puedo dar ninguna idea de esta danza antigua porque han sido vanos mis intentos para averiguarlo.

110) JÀCARA DE LA COSTA

Muy conocida en los tiempos antiguos. Supongo que sería la tonada de una de las Jácaras corrientes.

111) a) MATACHIN

b) LA MENINA DE PORTUGAL

112) CANARIOS

Título de antiguas danzas muy empleadas por los polifonistas del piano.

113) PARADETAS

El título parece denotar alguna danza de origen catalán.

114) CANARIO

Vide más arriba.

SIGLO XVIII

115) *a*) CONFIADO GILGUERILLO

Literes (Antonio)

De la zarzuela harmónica *Acis y Galatea* (1709). Esta canción es verdaderamente encantadora, y el autor es el famoso *Antonio Literes,* muy elogiado por el gran polígrafo maestro Padre Feijoó por cierto, en su famosa disquisición sobre *La música en los templos,* en la cual atribuye al mencionado Literes los excesos instrumentales, profanos, introducidos en dicha música y no sólo esto, sino hasta los mismos tripudios de la danza del pueblo.

115 bis) *b*) BOSQUE UMBROSO

Es del mencionado Literes.

116) EL REMEDO DEL GATO (Arieta)

Ferrán (Guillermo)

Tonadilla. Comienzan aquí varias célebres transcripciones de tonadillas de las cuales voy a dar alguna idea. Pero antes hablemos una palabra del autor músico transcrito, que escribió para los teatros de la Corte y Villa varias aplaudidas obritas de este género; es considerado como compositor de segundo orden.

Al proponerme hablar sinteticamente de la tonadilla recuerdo los nombres de dos artistas beneméritos de este género de composiciones líricas teatrales, Don Blas Laserna y Don Pablo Esteve y Grimau.

Sobre ellas escribí hace algún tiempo una correspondencia simbólica en que a mi ver aparecen retratados los dos compositores.

Inserto a continuación dicha correspondencia simbólica o fingida.

Señor y dueño:

No de un tonadillero a otro tonadillero, sino de un galeote a otro galeote de los teatros de la Corte y Villa debería escribirse, para hablar propiamente, porque esto somos, en realidad, sus dos compositores titulares, Vuesa merced y yo, A mi me jubilaron el año 1790, por achaques de la vista, y por... *inservible,* después de cuarenta años de servicio. Vuesa merced anda todavía uncido al carro de su oficio, que no profesión, y tanto es así, que en comisión del servicio y por orden del Corregidor de los teatros, su déspota y dueño, emprende a sus ya no escasos años y en el rigor del invierno, un viaje a caza de alguna bufa de ópera, o de alguna sobresalienta de tonadilla descarriada por la Casa Teatro de la capital del Principado...

Al despedir a Vm. en el parador de la calle de Postas y verle

en un forlón entoldado
tendido sobre su ajuar...

pena me dió la escena, y que apretase el paso, le dije al chico que guía los míos arrastrándolos, que no pisando; y... aquí me tiene Vm., metido entre las estrecheces de mi zaquizami, dictando a mi lazarillo, a quien honro, también, con el cargo de amanuense, simplezas y desahogos que escarabajean por dentro y quieren salir, aunque no sea más que para corresponder a aquellas íntimas confidencias que, ha un momento, en el patio del parador, brotaron de su corazón, apenado... *profesionalmente.*

Va Vm. a mis tierras, que yo no he vuelto a ver desde que entré al servicio de mi señor el duque de Osuna, como maestro de capilla; y como compositor de teatros al del Corregidor y Junta de los de la Villa y Corte. A Vm. no se le olvida en Barcelona; pero ¿quién se acuerda allí, ni quien se acordará jamás del tonadillero catalán Esteve y Grimau? A Vm. no se le olvida, porque todavía se cantan por allí trozos de aquella música salerosa y popular que Vm. compuso para *El café de Barcelona,* comedia de don Ramón de la Cruz, escrita por invitación del capital general señor conde del Asalto y estrenada para commemorar la reapertura de la Casa Teatro de Barcelona, después de incendio, el 4 de noviembre de 1788: aquella *barcarola* de empezar que cantaba *la Cafetera,* la famosa Victoria Ibáñez:

Nostre rey don Carlos
visquia molts anys,
i visquia pocs menos
nostre general.
Mariner pulit
ves a empavessà
ta barqueta nova,
y anem a pescar
llus y donselletas
per a ben sopà,
que el porró està plé
de vi de Calaf...

aquella seguidilla en que la *Toneta* Prado, conmemorando la fiesta de reedificación de la Casa Teatro, que se celebraba aquella noche, decía:

que no hay mágicos como
los catalanes,
pues en un soplo
han hecho un coliseo
que ni el demonio...

y aquella *Tirana* con que terminaba el sainete de Vm. y don Ramón...

Oíd catalanes,
oíd una cosa,
quedito, pasito,
que nadie nos oiga...
De Madrid hoy la *Tirana*,
disfrazada, y por la posta,
a ver el teatro nuevo
se ha venido a Barcelona.
Buscadla, miñones,
buscadla, miñonas...
Chis! cuenta el secreto!
Mas a mí me consta
que la *Tiranilla*
está en Barcelona (1)

!El olvido! El olvido después de muerto y la desconsideración en vída, son los peores quiebros de la profesión de compositor de música mal llamada de *barbero,* o de histrión, que nos ha cabido en suerte; lo de menos son los quiebros o gajes profesionales *visibles;* un partido de seis reales de vellón *todos los dias;* obligación de componer cuarenta tonadillas cada año; veinte más de Pascua a Pascua; cuántas sean

---

(1) La comedia era, como se comprenderá, un *a propósito,* que diríamos hoy. No tenía argumento; reducíase a que una «Gloria», un «Jove», un «Marte» y otros personajes, se hallan en el café esperando la hora de la función en el nuevo teatro; todos intervienen en el *a propósito;* dialogan entre sí según su carácter siendo curiosísimos los diálogos que median entre el «alcalde» o «batlle», en catalán los de éste, y los demás interlocutores. Un ejemplo de tales diálogos. Un médico, con fisga a una dama, preguntándola si hay alteración en su pulso; ésta largándole una bofetada, le dice al médico:

Tómela usted el pulso a esa.

El médico se vuelve al «batlle»; y éste le dice:

Abans fer una cosa
pren consell si es perillosa.

Y el médico exclama:

Segura está, aunque se muera,
que vuelva a pulsar a usted...
DAMA
De ese modo seré eterna.

necesarias para que cada parte de por medio y cada sobresalienta tenga una la noche de su presentación en escena; copiar la música de tales tonadillas; ensayarlas; escribir la letra de las mismas, si no hay ingenio de la Corte que las escriba... y para que se conforte su cuerpo enfermizo, por todo retiro un desvan a tejavana y... seis reales de vellón *diarios*.

Los quiebros *invisibles* son los que tengo extendidos en el alma. Vm. mismo que en tan malos pasos de vida de teatro se ha visto metido ¿qué sabe, por ejemplo, de aquellos en que yo me vi? ¿recuerda Vm. aquella famosa tonadilla en que, al decir del público, se aludía a la condesa-duquesa de Benavente y a la famosa duquesa de Alba? En un papel manuscrito se refería: «En uno de los teatros de Madrid donde representa la compañía de Martinez se cantó por la *Caramba* una tonadilla en que la acompañaba un volante muy adornado de plumas y talcos; la substancia de la letra era que las señoras de Madrid gustaban y buscaban para este ejercicio a los buenos muchachos, y que gastaban con ellos mucho. La condesita se enfureció, y mandó un recado al Corregidor para que no se cantase más la tonadilla; informó también el duque de Arcos; enfurécese éste como suele; la noticia llega a Mariquita; se enfurece, también, y mete en ello al Prior (?) y aunque éste desaprobó la *tonadilla,* no tomó tanto fuero como se pretendió... Mientras tanto se hacen vivas diligencias por hallar a D. Pablo Esteve, que suponen autor de música y letra...»

Y anduve huído como reo de Estado. Repitióse el caso otras veces... Cuando lo de la *Caramba,* que pedía otro compositor, porque yo era su mayor contrario; cuando lo de la Ibáñez, cuando lo de la Polonia y demás sobresalientas empecatadas de tonadilla...

Y vuelvo a mi tema. A Vm. no se le olvida; pero ¿quién recuerda ya en la Corte al compositor jubilado, ni quien recordará de aquí a cien años en su propia patria al catalán Esteve y Grimau, tonadillero de nacimiento y... de *profesión,* por favores del destino?

¡Y pensar que aquí, en lo más elevado de la frente, había algo más que tonadillas y música barberil de tonadillas! «De-

biendo al cielo la dicha de estudiar Methódica, y formalmente la composición bajo la doctrina de los más acreditados maestros de España, como buen hijo de mi patria... Perduró en toda ocasión experimentar con mis facultades si la aplicación, pudo, acortando los esmeros, poner en solfa los aplausos...»

Con ella trabajé siempre para mostrar el espíritu verdadero que pide el Teatro, para el que escribe siempre muy distante del espíritu que requiere otra más serio destino que muchos saben que no ignoro; con ella, en suma, *he premeditado* el genio musical de nuestra nación para que salga a medida de su notoria específica vivacidad... *El amor melonero* ya decía, airado, desde comienzos de mi carrera:

No quiero cosas de maja
porque éstas me apestan ya,
y toca en majadería
tanto en las majas majar,

condenado a histríonismo musical perpétuo: «por estos obras, que cualquier barbero las puede componer al zarandeo de su mala guitarra, no quiero que me gradúen de compositor, porque de poetas saineteros y músicos de tonadillas *libera nos Dómine.*» ¡Pobre de mi, aparecido en época en que por no estar *afinado* con el gusto exótico y decadente del público, estaba de Dios que *quedaría destemplado* matando en flor mis facultades, llamadas a más altos empeños!... ¡Pobre de mi, a quien *destemplaron* la batalla de la vida y el medio y la época en que vivo, que no pude estar *afinado* con el que en arte sólo buscaba el genio de nuestra nación con su notoria específica vivacidad... Mas la vela arroja los últimos chisporroteos; vence el sueño al amanuense, y yo no puedo con todas las pesadumbres que de un tonadillero a otro tonadillero pesan sobre mi alma, agravadas, que no mitigadas, por el recuerdo. Que Dios, en su bondad, depare a los últimos dias de Vm. un asilo más confortable que el miserable zaquizami que me sirve de fosa anticipada.—De esta Corte y Villa al clarear el primer dia del año de 1805.—*Pablo Esteve y Grimau compositor jubilado de los teatros de Madrid.*

117) TIRANA

Esteve y Grimau (Pablo).

De la tonadilla del *Zarandilla*. Data del año 1779.

Preciosa composición, que produjo gran efecto en conciertos dados en ciertos palacios.

118)

Laserna (Blas),

Arieta de *Los amantes chasqueados*. Data esta tonadilla del 1779.

119)

Laserna.

Tonadilla general de *Los Serranos inocentes,* que data del 1670. Se subtitula como escribe Laserna, *Arieta*.

Se llamaban *tonadilla general* aquellas composiciones en las cuales entraba todo el personal de la compañía.

120) CABALLO

Laserna.

De la tonadilla *La Vida Cortesana y Aldeana,* que data del año 1780.

En la denominación de esta clase de tonadillas implica el nombre de una canción antigua y perdida. Tal es el *Caballo* de la tonadilla presente.

121) TIRANA

Esteve y Grimau.

De la tonadilla *El Desvalido*.

La denominación de *Tirana* es en un todo igual a la del *Caballo,* que se ha explicado en el artículo anterior.

122) CANCIÓN DEL CIEGO

Esteve y Grimau.

De una tonadilla general del autor citado. Data del año 1780.

123) TONOMÉ

Esteve y Grimau.

Canción Negra, de la tonadilla *El Pretendiente* (general). Data del año 1780.

124) EL CORDERO PERDIDO

Laserna.

De la tonadilla a 3. Data del 1781.

125)

Sans (Gaspar).

Autor de un tratadillo titulado *Instrucción para Guitarra*, que contiene una serie de melodias populares, transcritas pa-

ra guitarra (y que yo, a mi vez, transcribo sencillamente para piano). Se advierte en este tratado, al que se ha dado grandísima importancia, cuán decaído estaba el cultivo de la guitarra, no sólo de la antiquísima vihuela, sino el de la guitarra en general. Tardarán todavía los regeneradores de este cultivo modernos. Al frente de todos se ha de colocar a Sors y sus continuadores, los Aguado, Costa y Hugas, y sobre todo, al ínclito Tárrega.

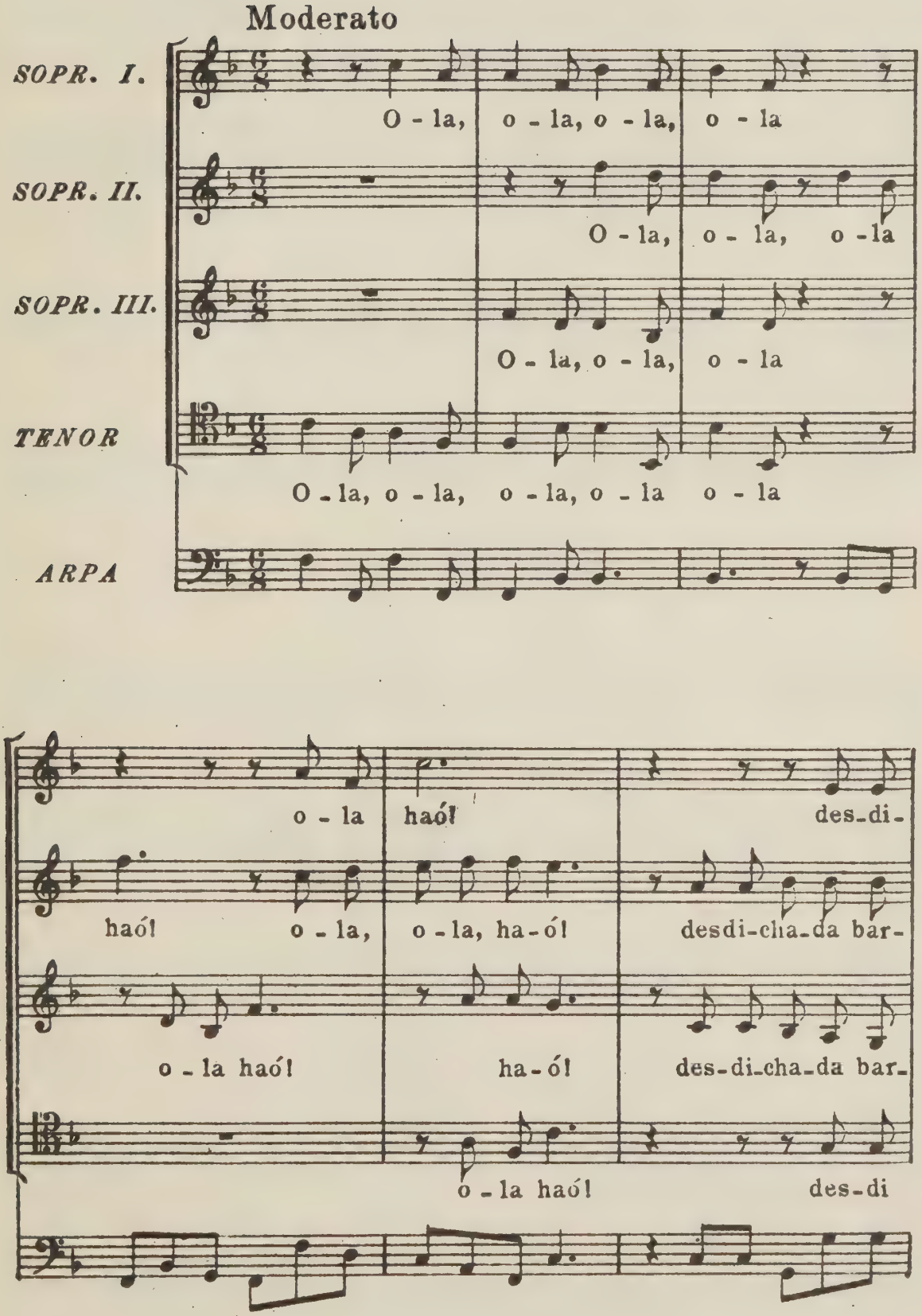
Transcribo de la *Instrucción* de Gaspar Sans, que se titula, si no recuerdo mal, Bachiller de Calanda, dos únicas piezas a) *Gallarda* y b) *Españoleta*.

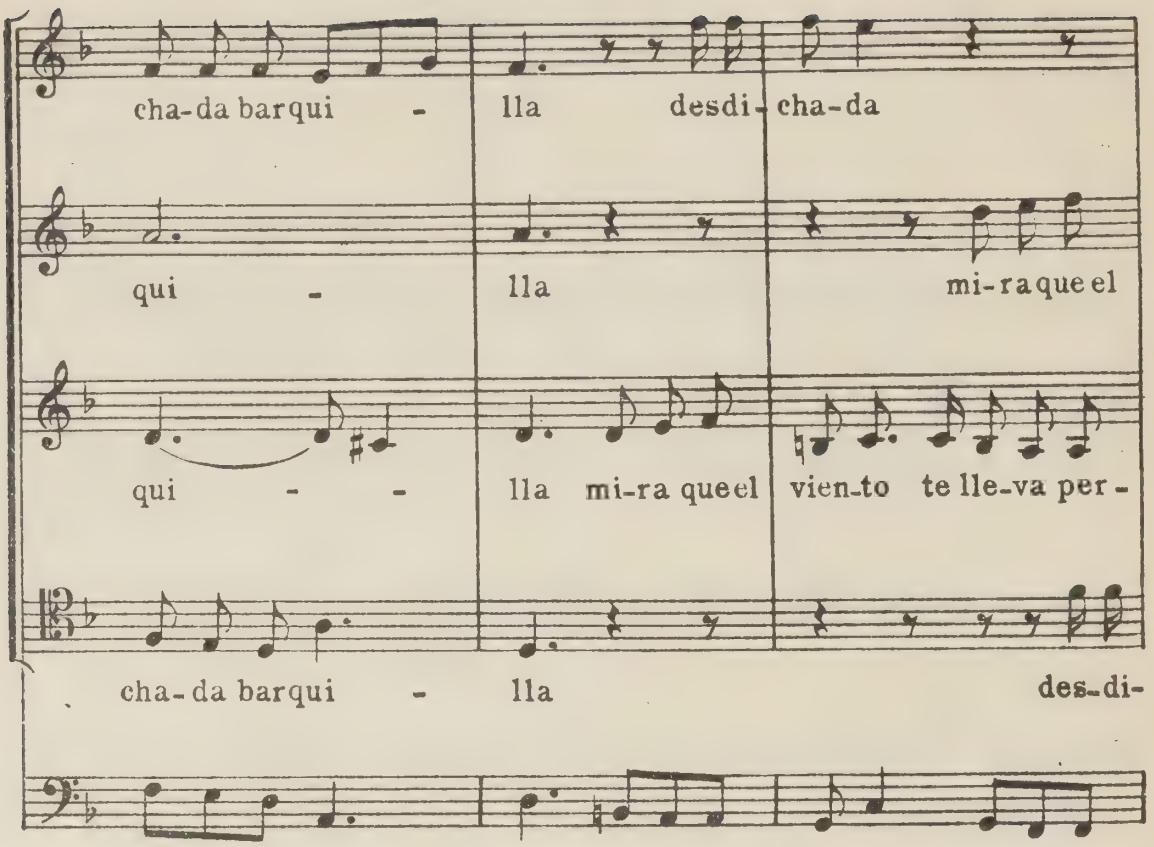
EJEMPLIFICACION

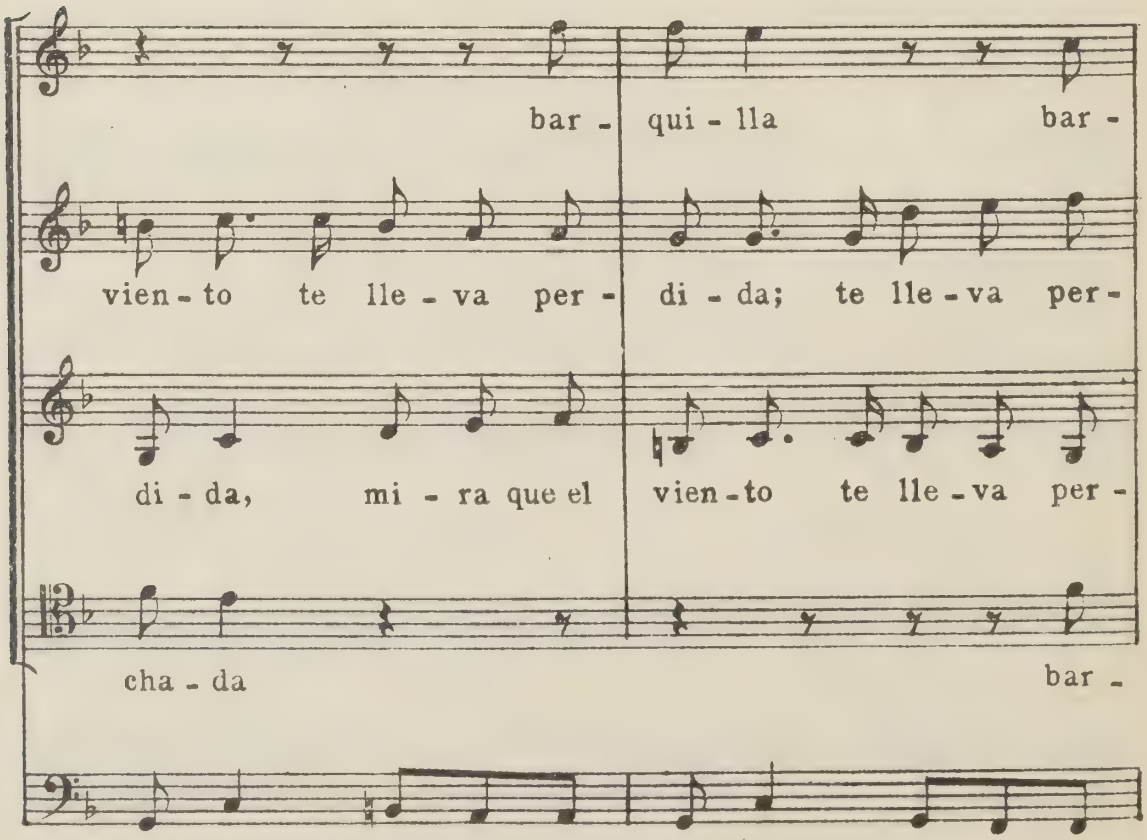
89)

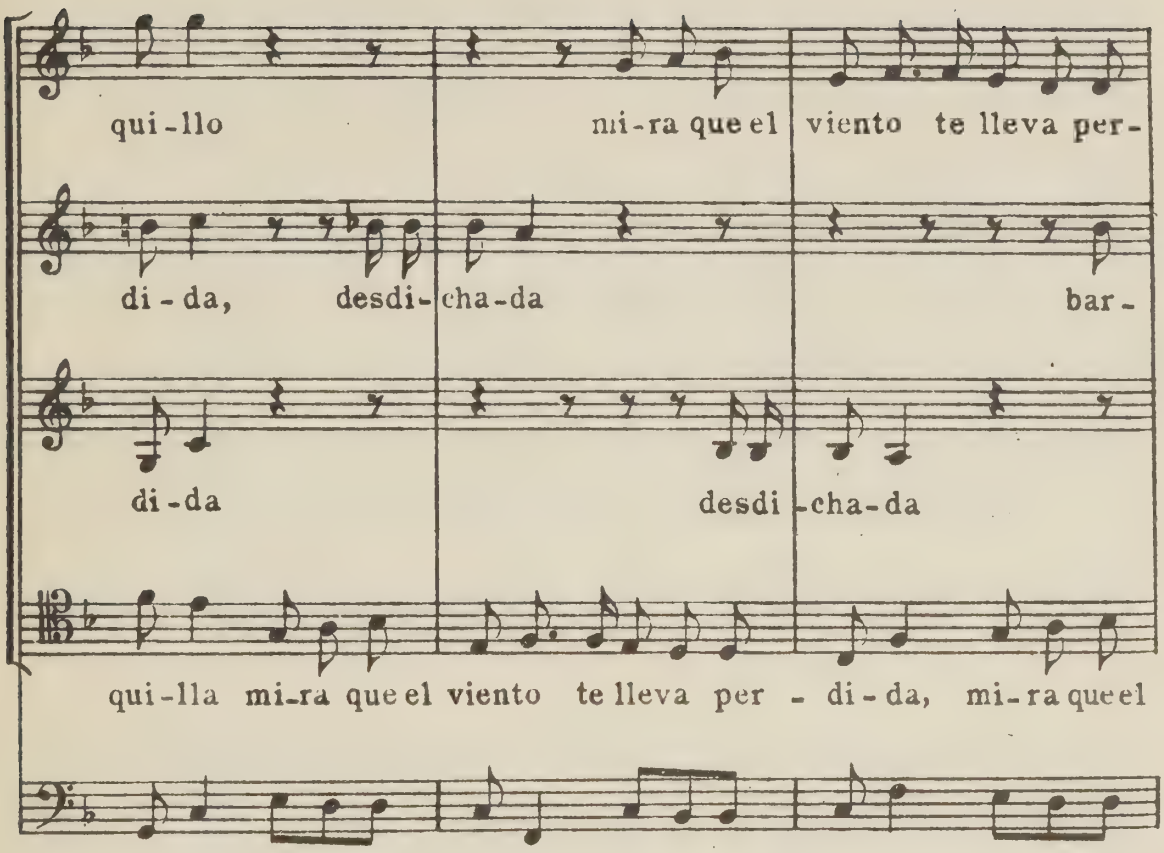
Cuatro de empezar

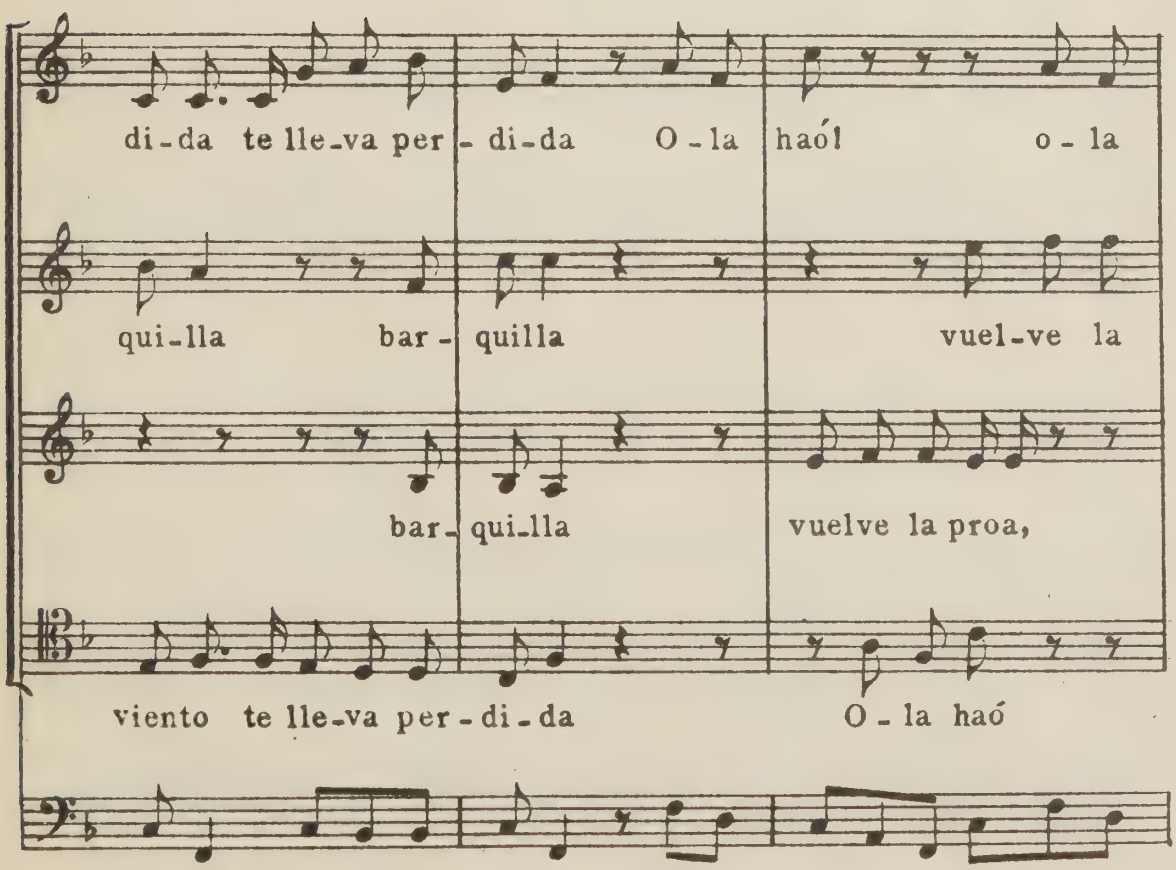
Anónimo

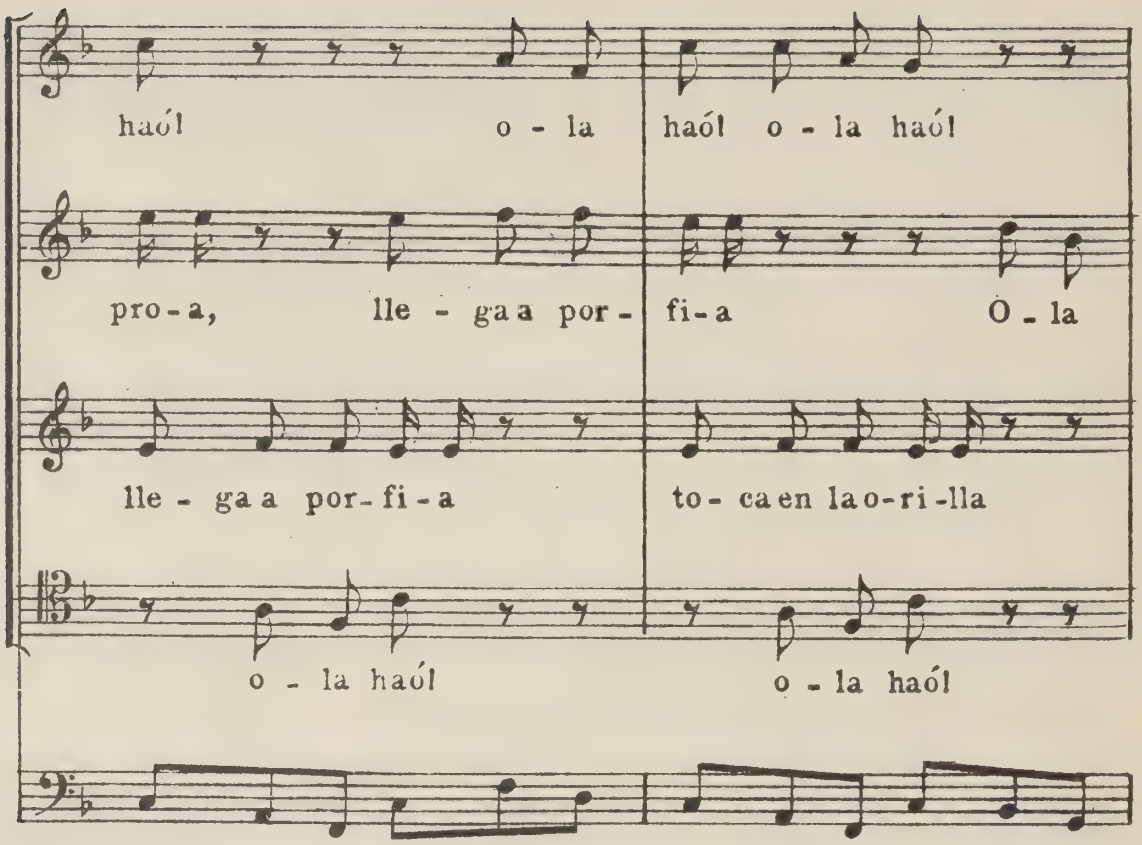


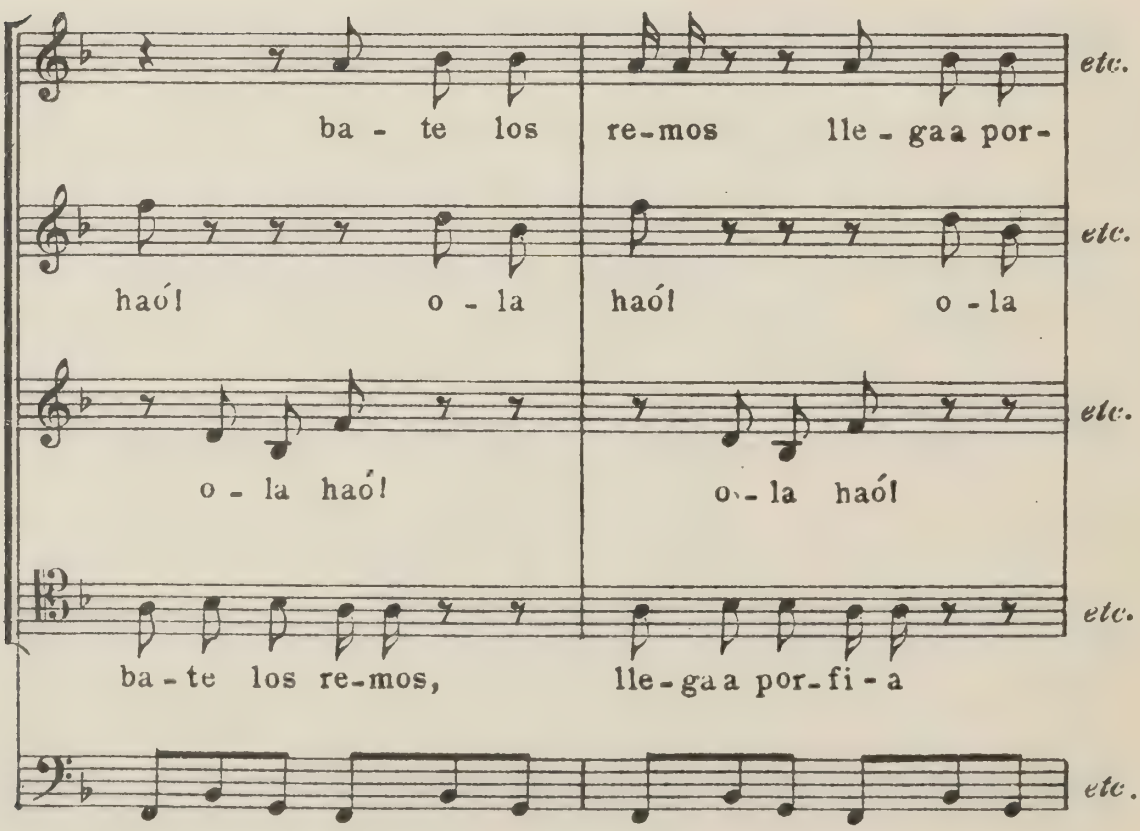

cha-da barqui - lla desdi-cha-da
qui - lla mi-ra que el
qui - - lla mi-ra que el vien-to te lle-va per-
cha-da barqui - lla des-di-


bar - qui - lla bar -
vien - to te lle - va per - di - da; te lle - va per -
di - da, mi - ra que el vien - to te lle - va per -
cha - da bar -


qui-llo mi-ra que el viento te lleva per-
di-da, desdi-cha-da bar-
di-da desdi-cha-da
qui-lla mi-ra que el viento te lleva per-di-da, mi-ra que el


di-da te lle-va per-di-da O-la haó! o-la
qui-lla bar-quilla vuel-ve la
bar-qui-lla vuelve la proa,
viento te lle-va per-di-da O-la haó


haó! o - la haó! o - la haó!
pro-a, lle - ga a por - fi-a O - la
lle - ga a por-fi-a to - ca en la o-ri-lla
o - la haó! o - la haó!

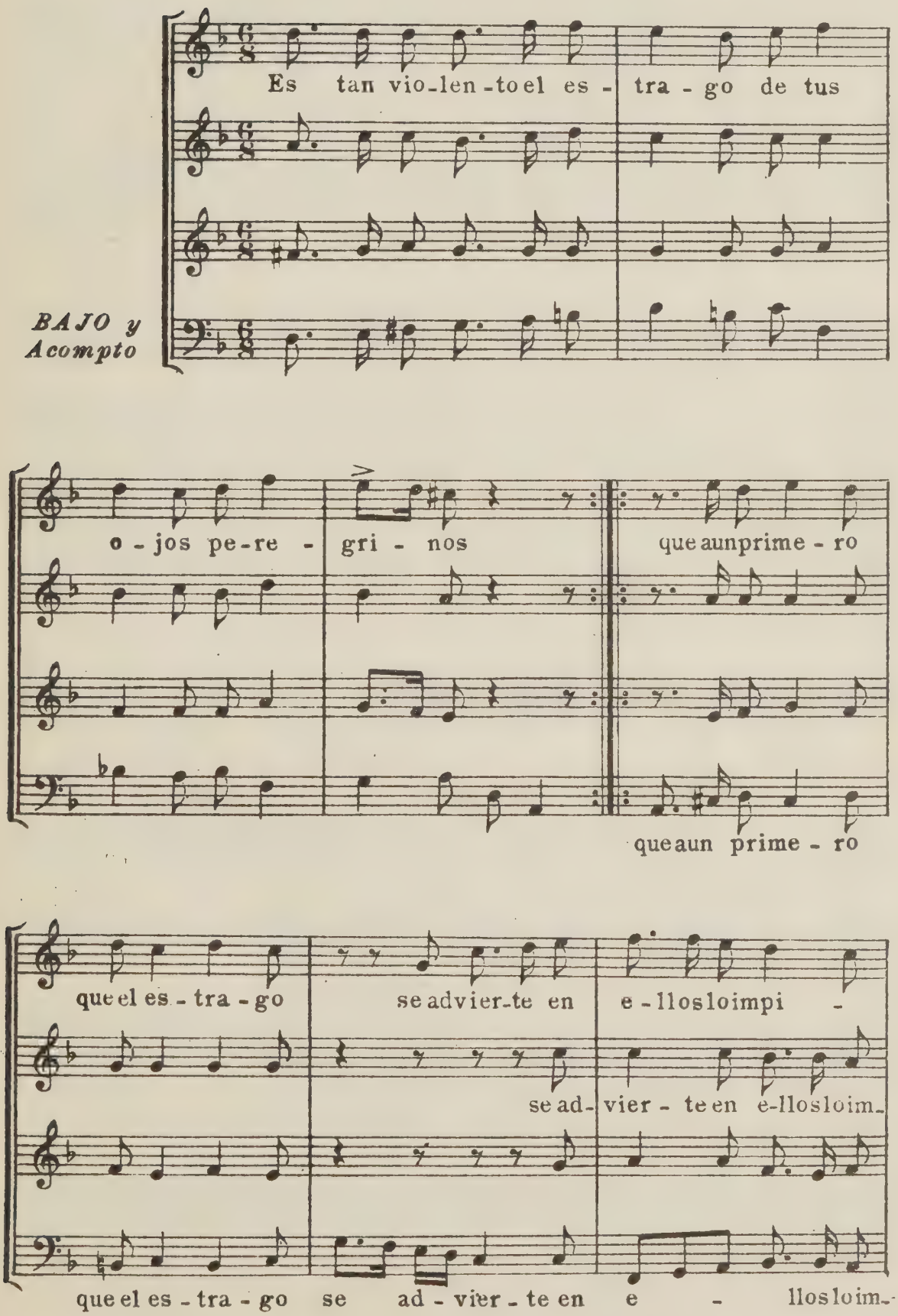

ba - te los re-mos lle - ga a por-
haó! o - la haó! o - la
o - la haó! o - la haó!
ba - te los re-mos, lle - ga a por-fi - a
etc.
etc.
etc.
etc.
etc.

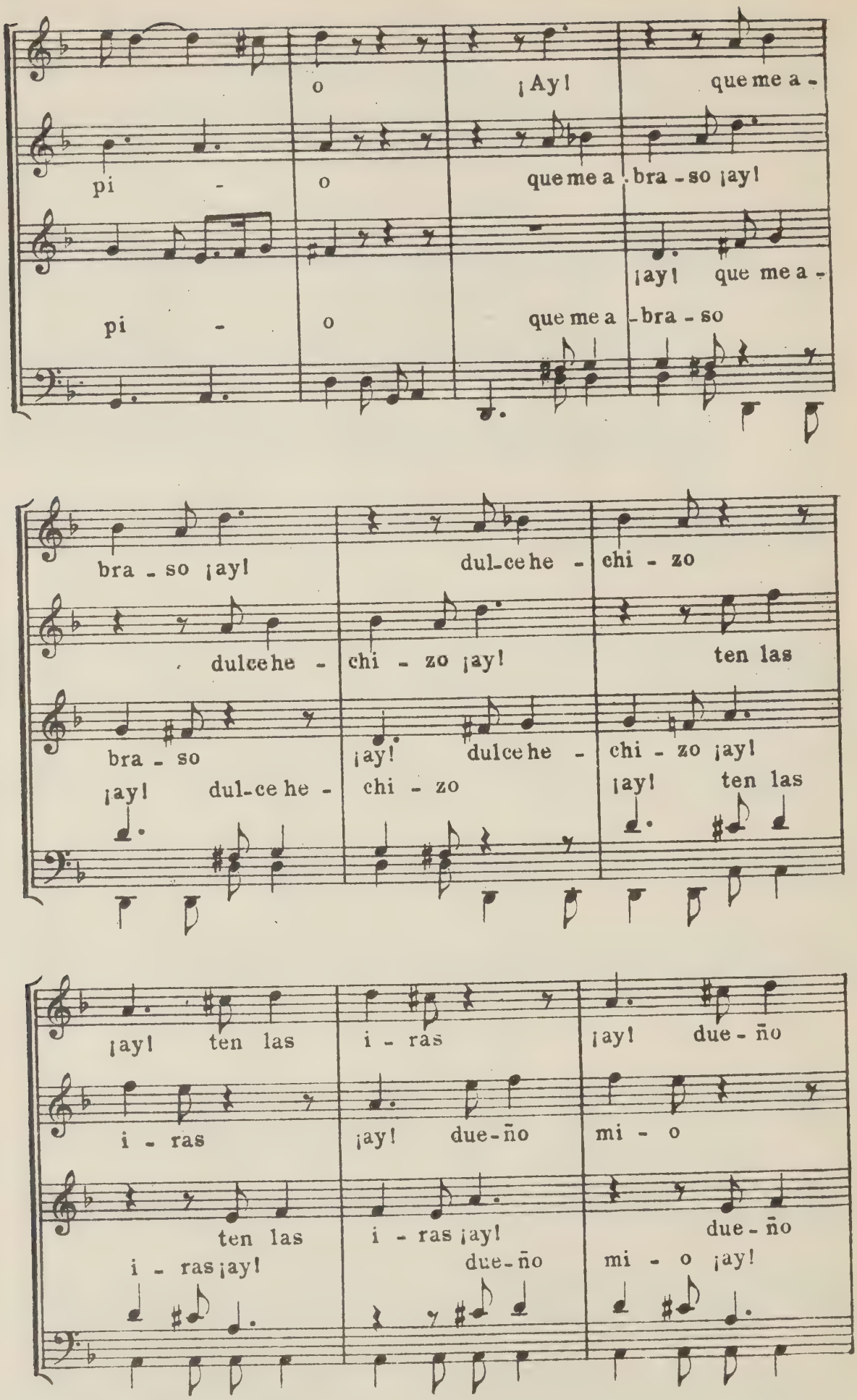
90)

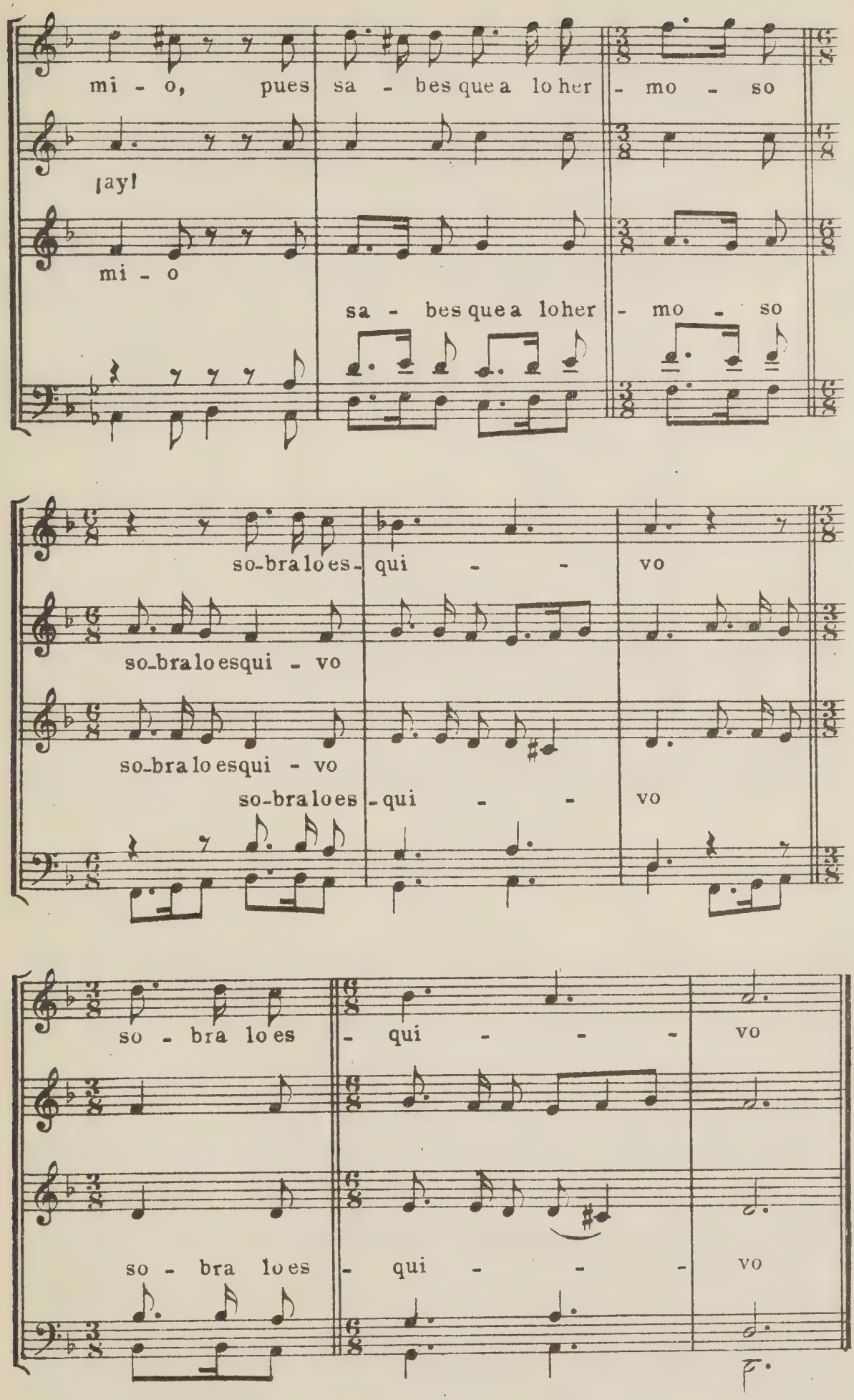
Tono o Cuatro de empezar

(Es tan violento el estrago de tus ojos...)

Anónimo




o ¡Ay! que me a -
pi - o que me a - bra - so ¡ay!
¡ay! que me a -
pi - o que me a - bra - so
bra - so ¡ay! dul-ce he - chi - zo
dulce he - chi - zo ¡ay! ten las
bra - so ¡ay! dul-ce he - chi - zo ¡ay!
¡ay! dul-ce he - chi - zo ¡ay! ten las
¡ay! ten las i - ras ¡ay! due - ño
i - ras ¡ay! due-ño mi - o
ten las i - ras ¡ay! due - ño
i - ras ¡ay! due-ño mi - o ¡ay!

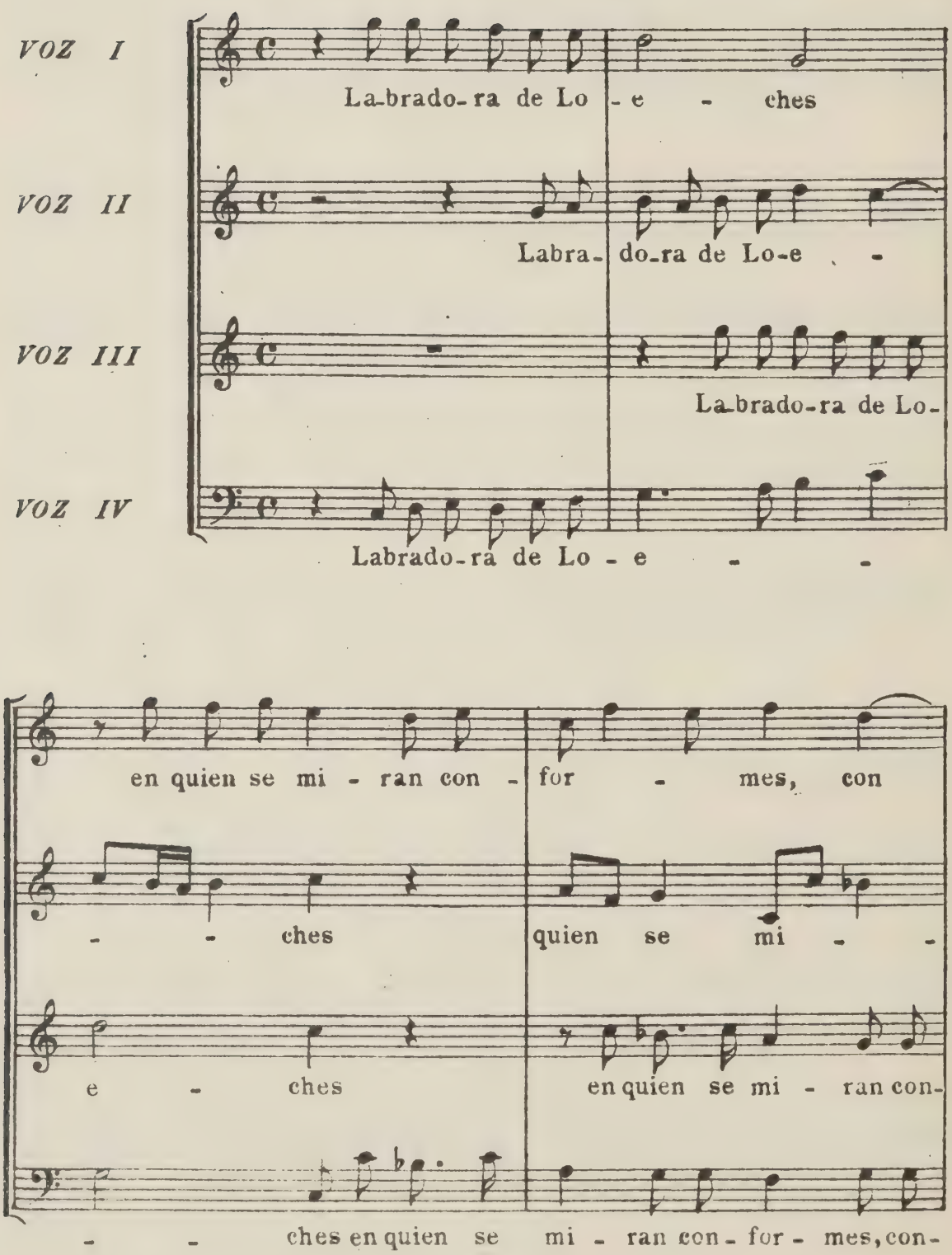

mi - o, pues sa - bes que a lo her - mo - so
¡ay!
mi - o
sa - bes que a lo her - mo - so
so-bra lo es- qui - - vo
so-bra lo esqui - vo
so-bra lo esqui - vo
so-bra lo es- qui - - vo
so - bra lo es - qui - - - vo
so - bra lo es - qui - - - vo
F.

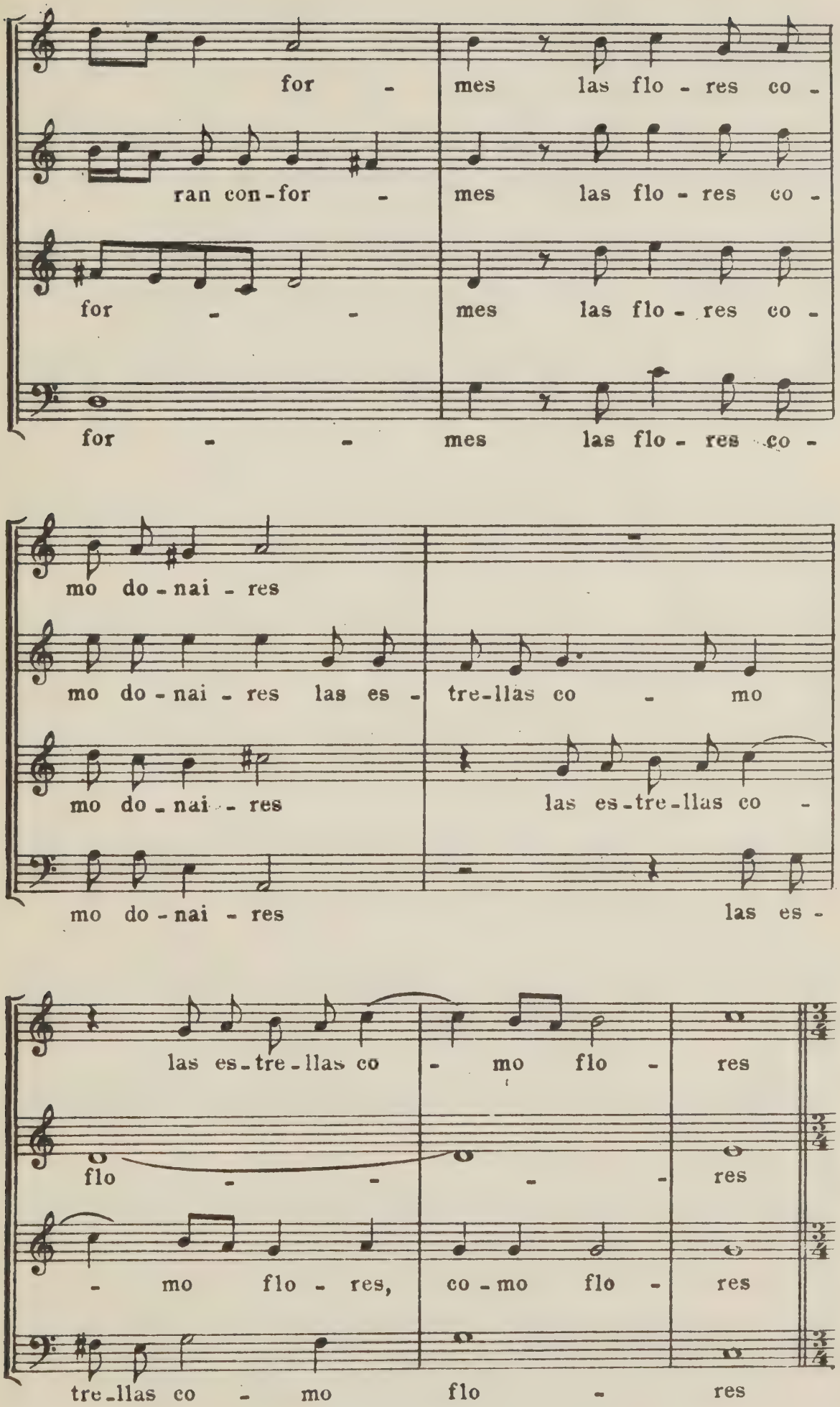
91)

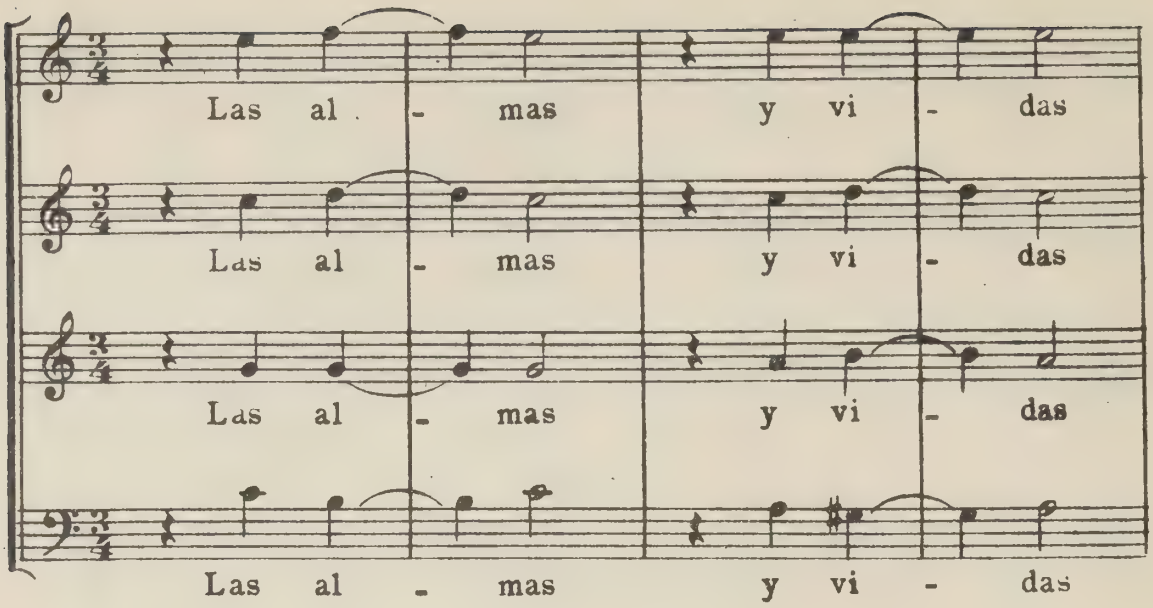
Cuatro de empezar

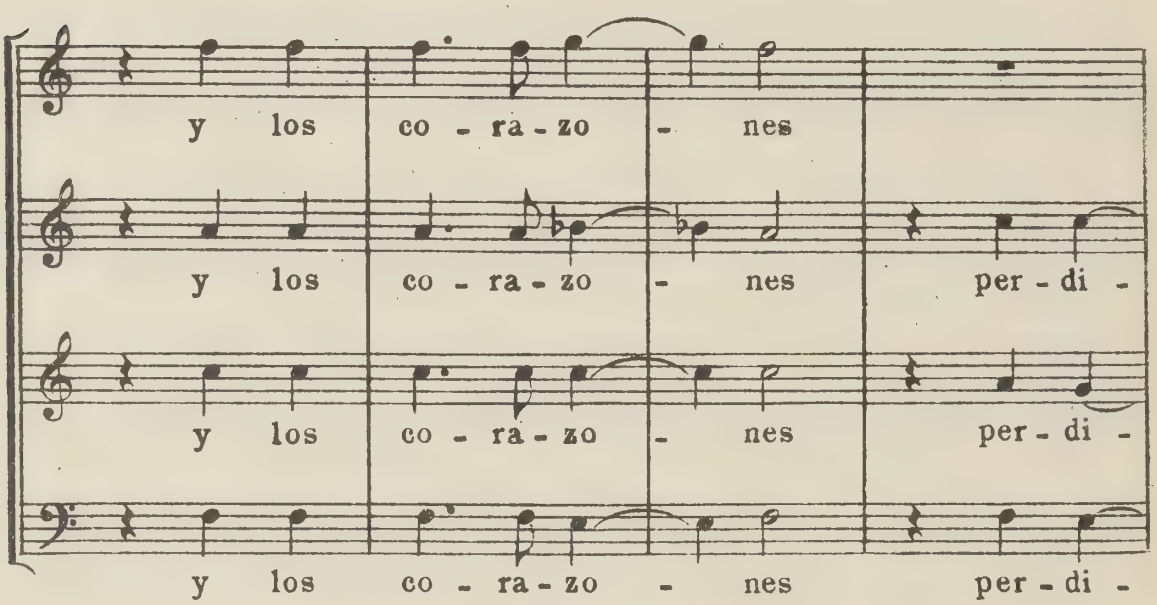
(Labradora de Loeches)

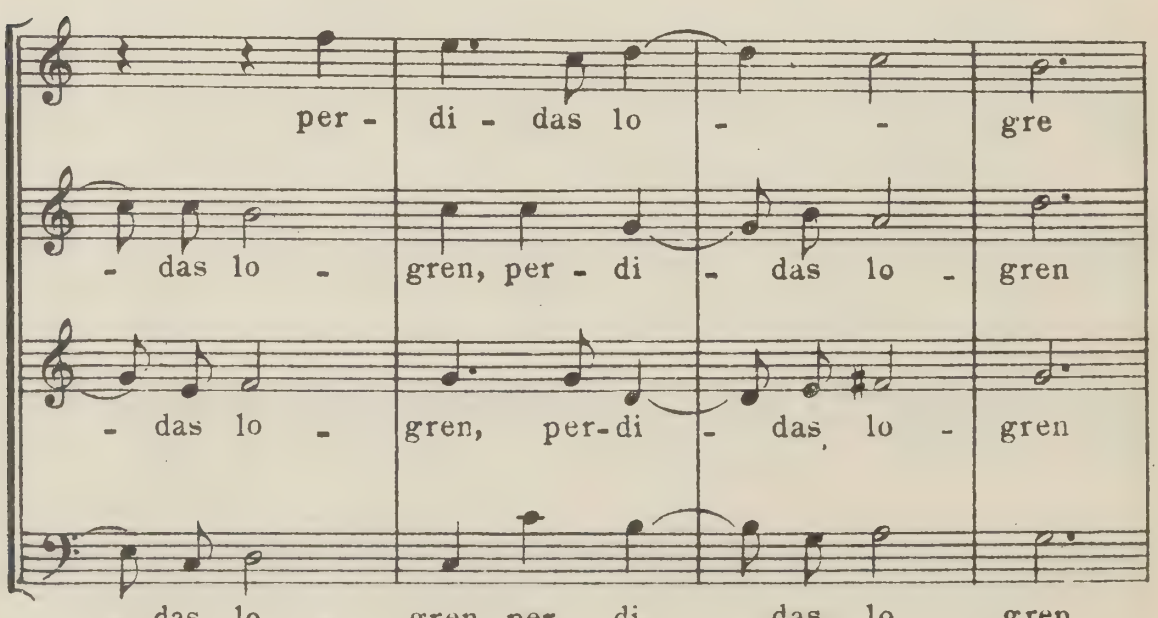
Carlos Pariño

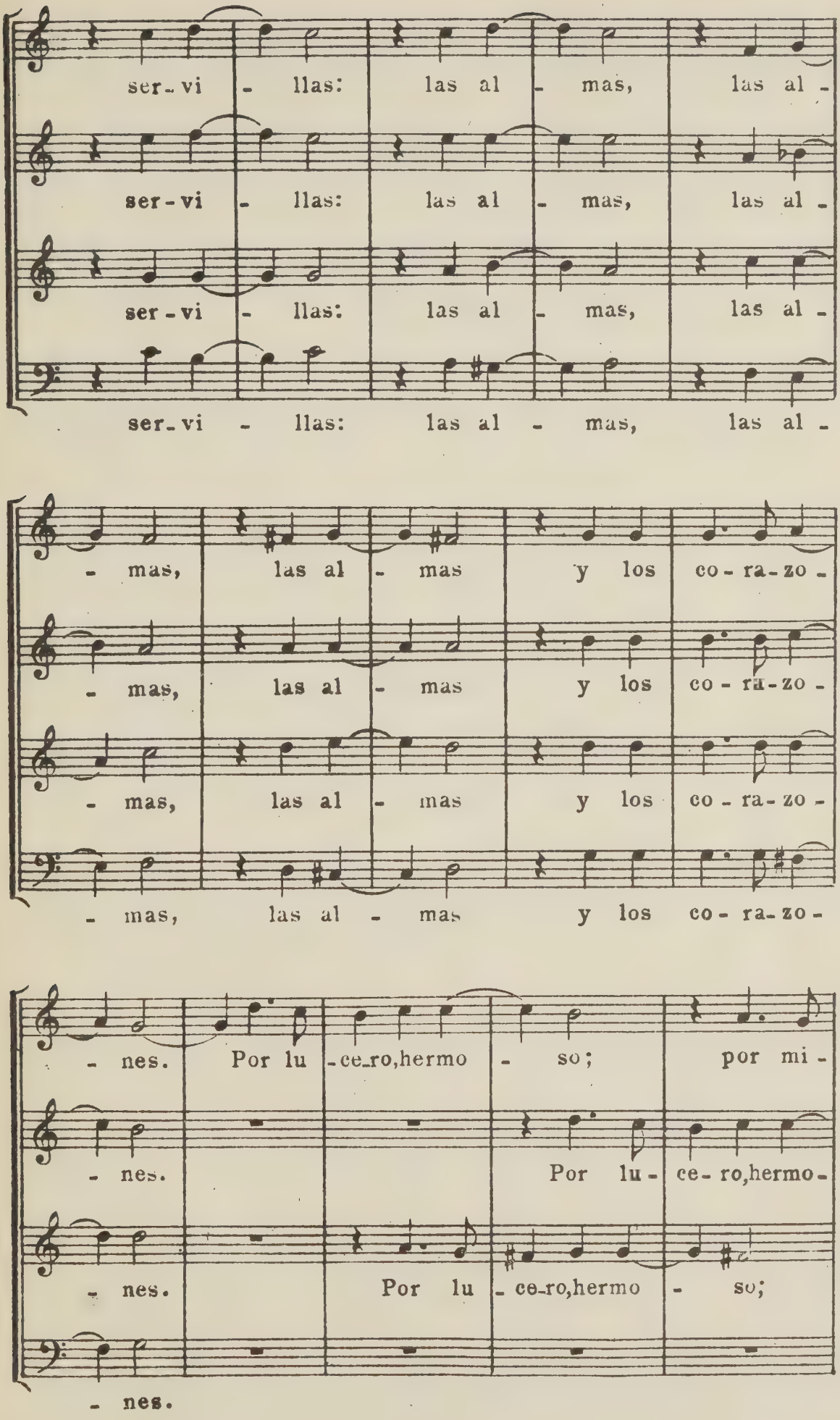


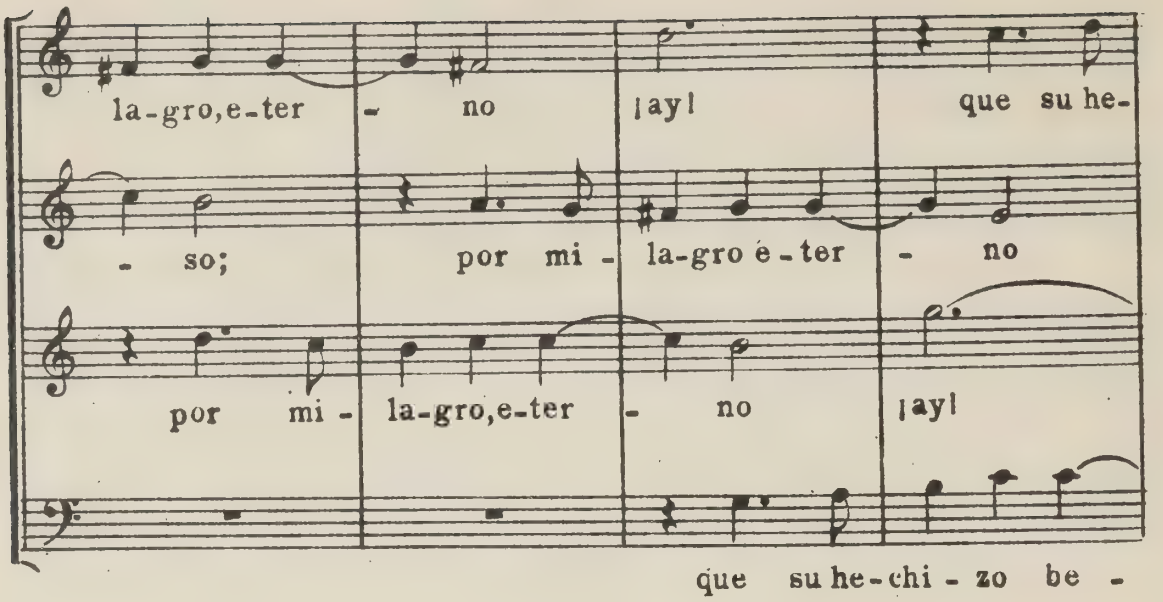

for - mes las flo - res co -
ran con-for - mes las flo - res co -
for - - mes las flo - res co -
for - - mes las flo - res co -
mo do - nai - res
mo do - nai - res las es - tre-llas co - mo
mo do - nai - res las es-tre-llas co -
mo do - nai - res las es -
las es-tre-llas co - mo flo - res
flo - - - - res
- mo flo - res, co - mo flo - res
tre-llas co - mo flo - res

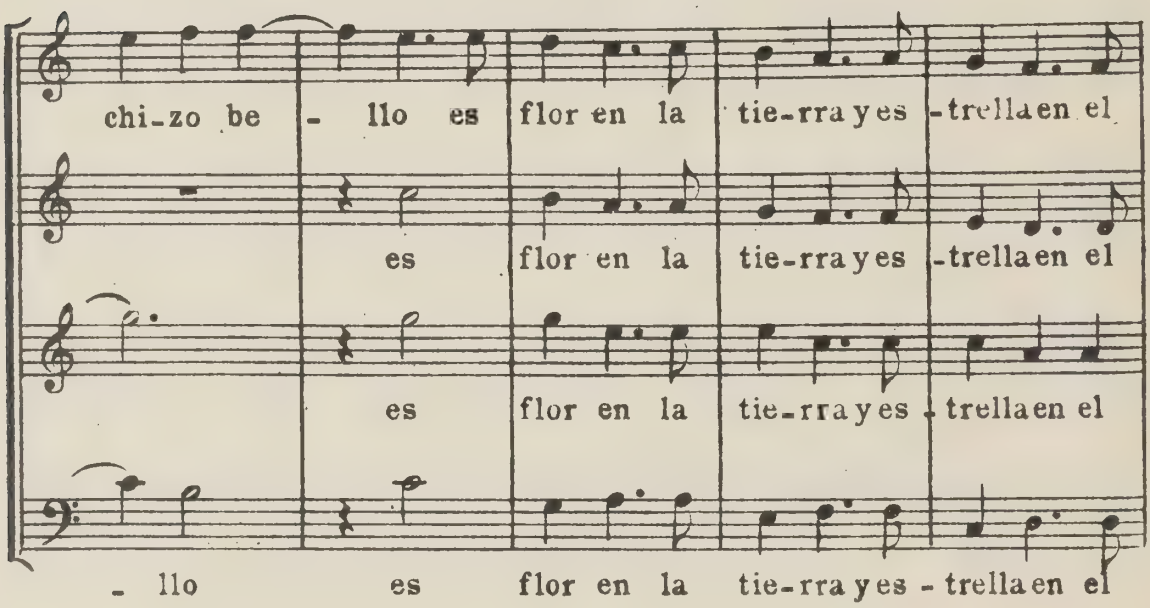

Las al - mas y vi - das
Las al - mas y vi - das
Las al - mas y vi - das
Las al - mas y vi - das

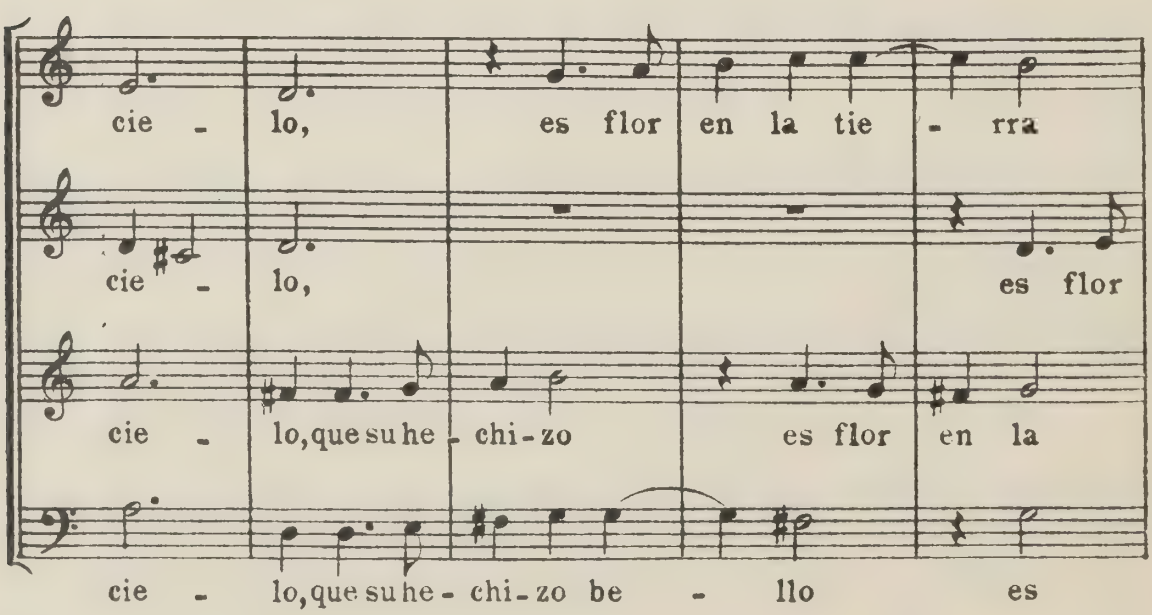

y los co - ra - zo - nes
y los co - ra - zo - nes per - di -
y los co - ra - zo - nes per - di -
y los co - ra - zo - nes per - di -

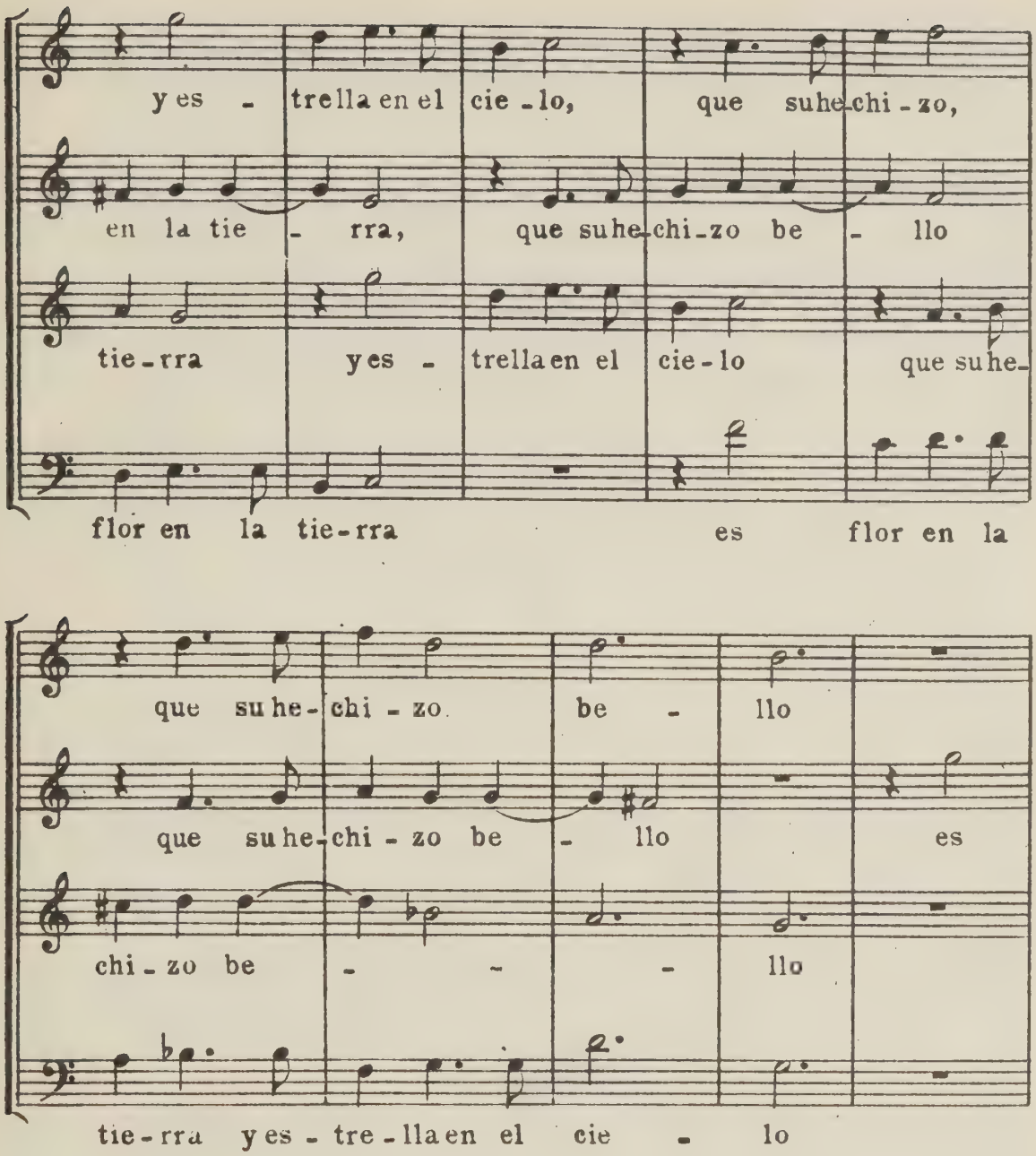

per - di - das lo - - gre
- das lo - gren, per - di - das lo - gren
- das lo - gren, per - di - das lo - gren
- das lo - gren, per - di - das lo - gren

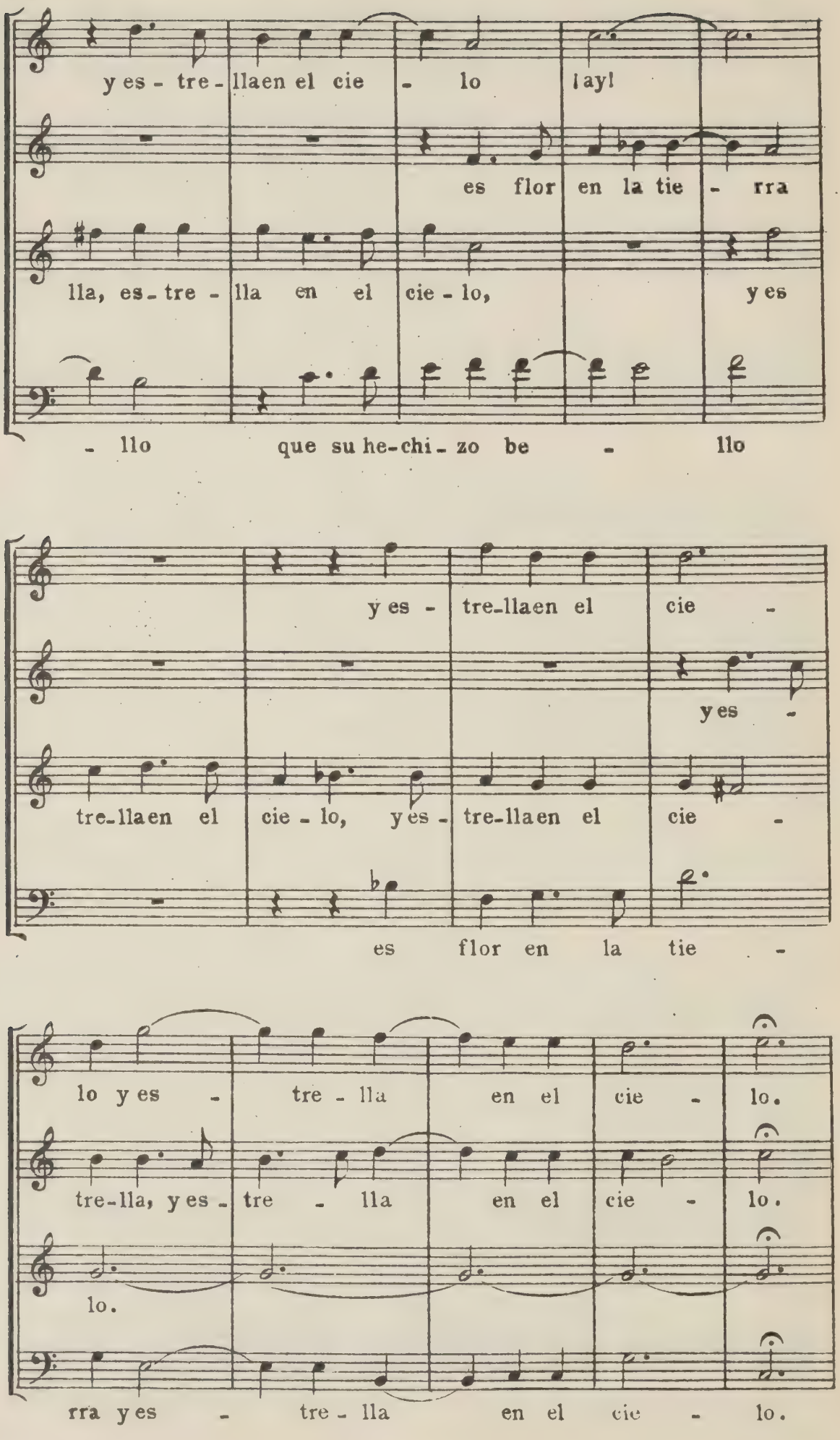

ser-vi - llas: las al - mas, las al -
ser-vi - llas: las al - mas, las al -
ser-vi - llas: las al - mas, las al -
- mas, las al - mas y los co-ra-zo -
- mas, las al - mas y los co-ra-zo -
- mas, las al - mas y los co-ra-zo -
- nes. Por lu-ce-ro,hermo - so; por mi -
- nes. Por lu-ce-ro,hermo -
- nes. Por lu-ce-ro,hermo - so;
- nes.


la-gro,e-ter - no ¡ay! que su he-
- so; por mi - la-gro é-ter - no
por mi - la-gro,e-ter - no ¡ay!
que su he-chi - zo be -


chi-zo be - llo es flor en la tie-rra y es-trella en el
es flor en la tie-rra y es-trella en el
es flor en la tie-rra y es-trella en el
- llo es flor en la tie-rra y es-trella en el


cie - lo, es flor en la tie - rra
cie - lo, es flor
cie - lo, que su he - chi-zo es flor en la
cie - lo, que su he - chi-zo be - llo es

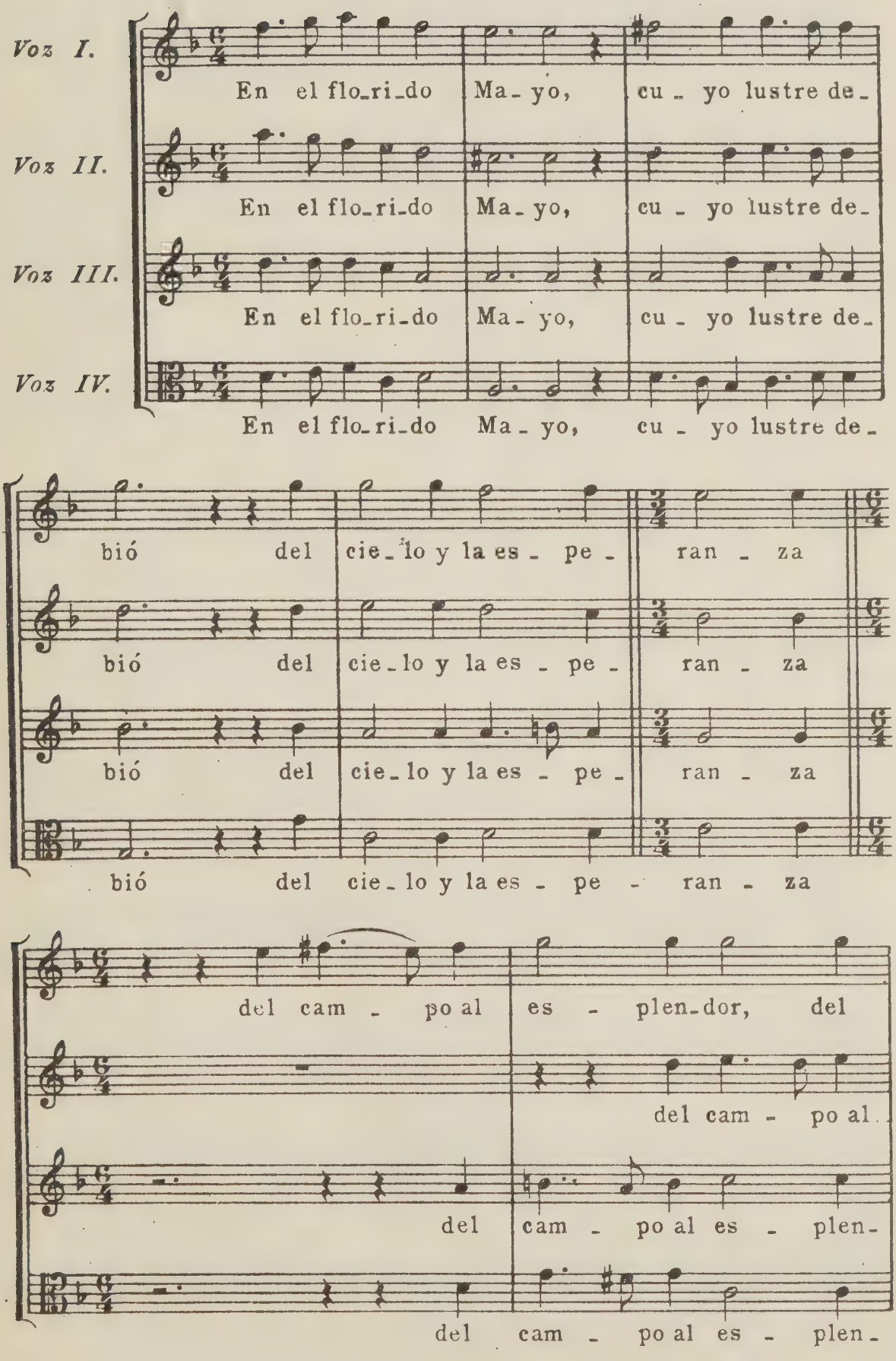

y es - trella en el cie - lo, que su he - chi - zo,
en la tie - rra, que su he - chi - zo be - llo
tie - rra y es - trella en el cie - lo que su he -
flor en la tie - rra es flor en la
que su he - chi - zo be - llo
que su he - chi - zo be - llo es
chi - zo be - - - llo
tie - rra y es - tre - lla en el cie - lo
es flor en la tie - rra, en la tie - rra
flor en la tierra, en la tie - rra
es flor en la tie - rra, y es - tre -
es flor en la tie - rra, que su he - chi - zo be -

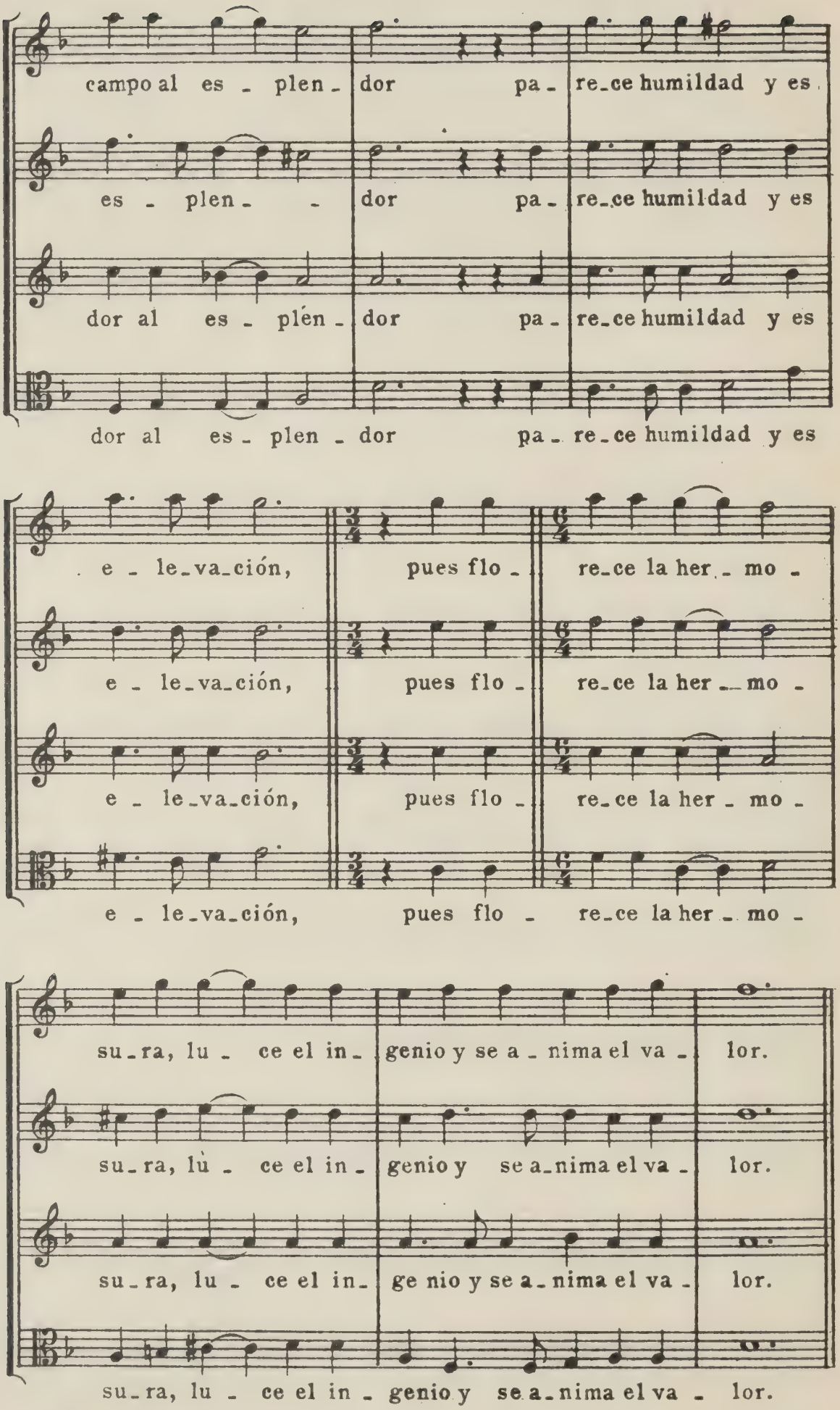

y es - tre - llaen el cie - lo ¡ay!
es flor en la tie - rra
lla, es - tre - lla en el cie - lo, y es
- llo que su he-chi - zo be - llo
y es - tre-llaen el cie -
yes -
tre-llaen el cie - lo, y es - tre-llaen el cie -
es flor en la tie -
lo y es - tre - lla en el cie - lo.
tre-lla, y es - tre - lla en el cie - lo.
lo.
rra y es - tre - lla en el cie - lo.

Música de la Loa de la Comedia

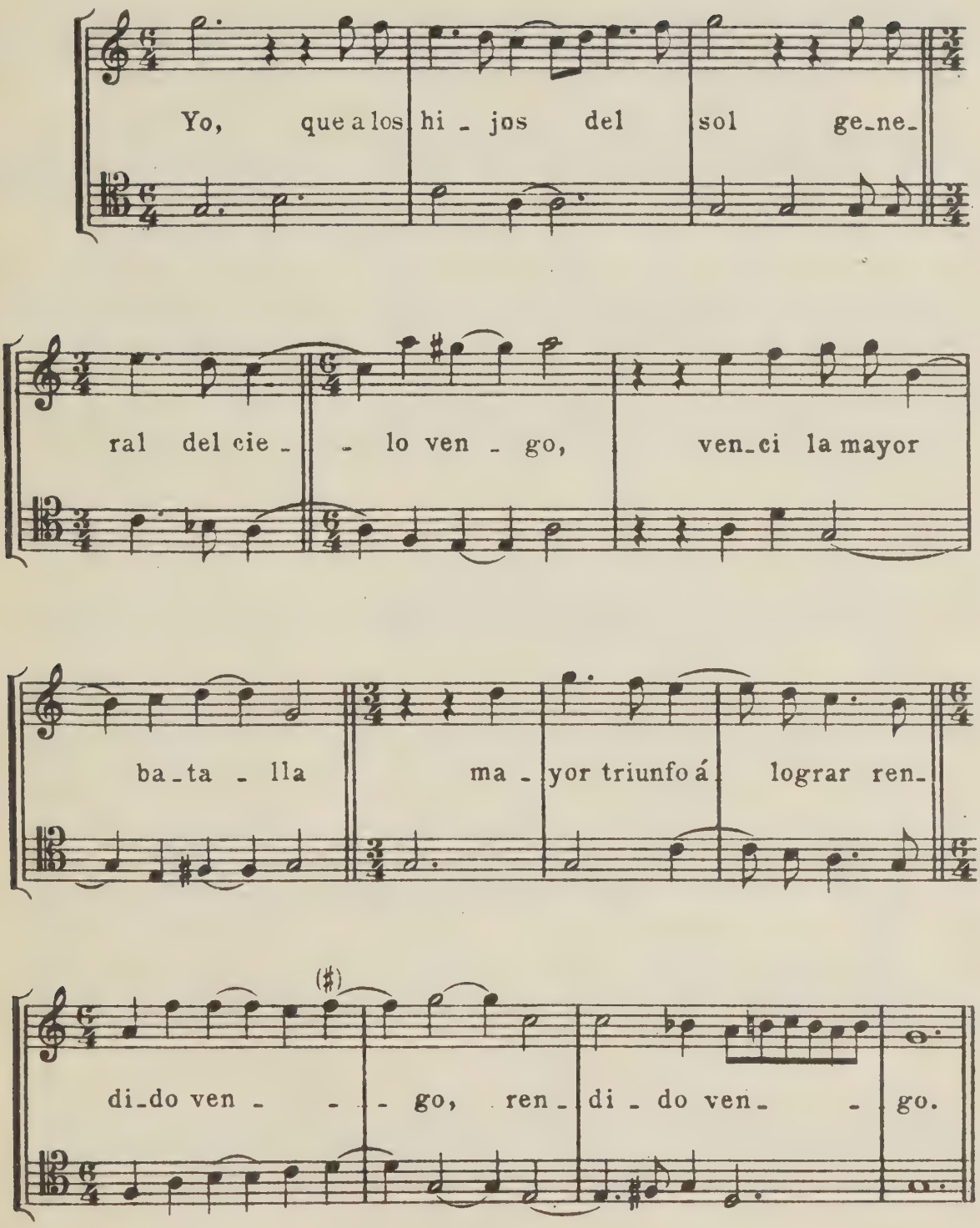
El Jardin de Falerina

¿Peiró (Joseph?)
1629

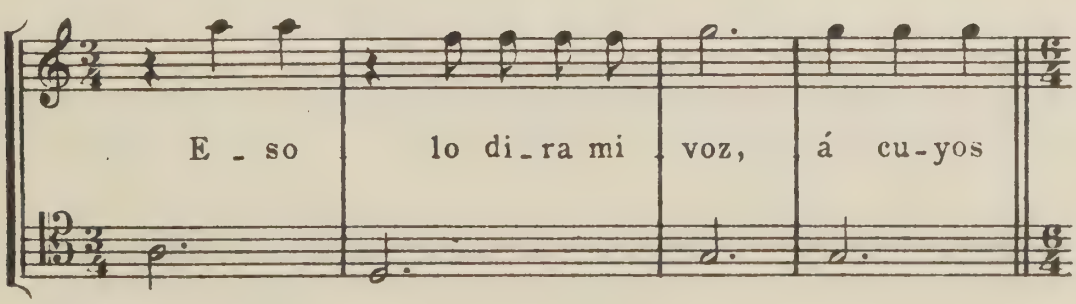


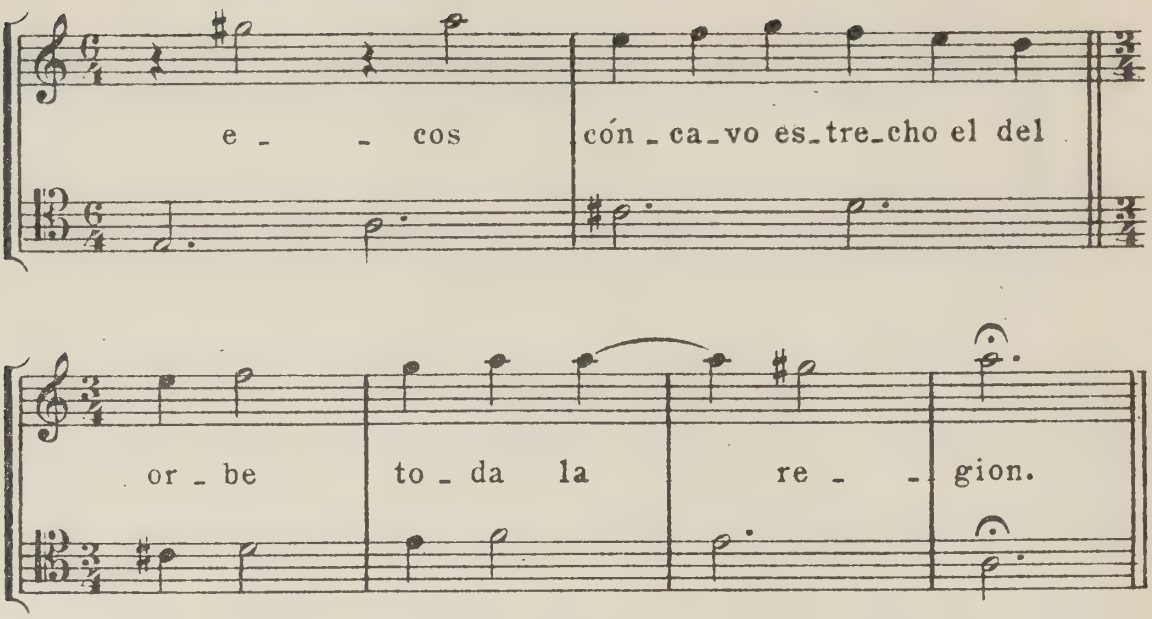

campo al es - plen - dor pa - re-ce humildad y es
es - plen - - dor pa - re-ce humildad y es
dor al es - plén - dor pa - re-ce humildad y es
dor al es - plen - dor pa - re-ce humildad y es
e - le-va-ción, pues flo - re-ce la her - mo -
e - le-va-ción, pues flo - re-ce la her - mo -
e - le-va-ción, pues flo - re-ce la her - mo -
e - le-va-ción, pues flo - re-ce la her - mo -
su-ra, lu - ce el in - genio y se a - nima el va - lor.
su-ra, lu - ce el in - genio y se a-nima el va - lor.
su-ra, lu - ce el in - ge nio y se a-nima el va - lor.
su-ra, lu - ce el in - genio y se a-nima el va - lor.

TONADA (a) solo de la LOA

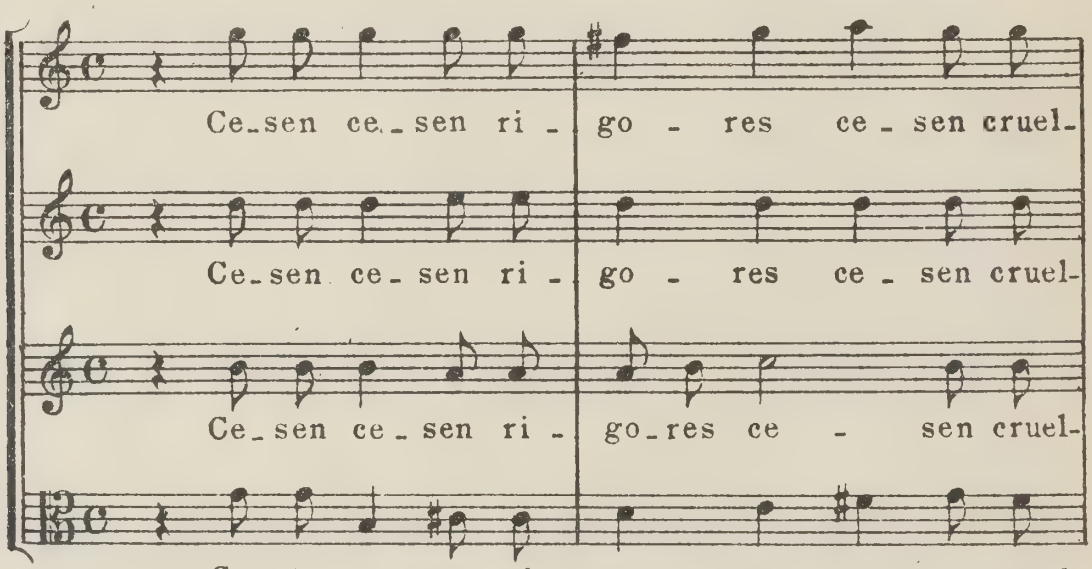


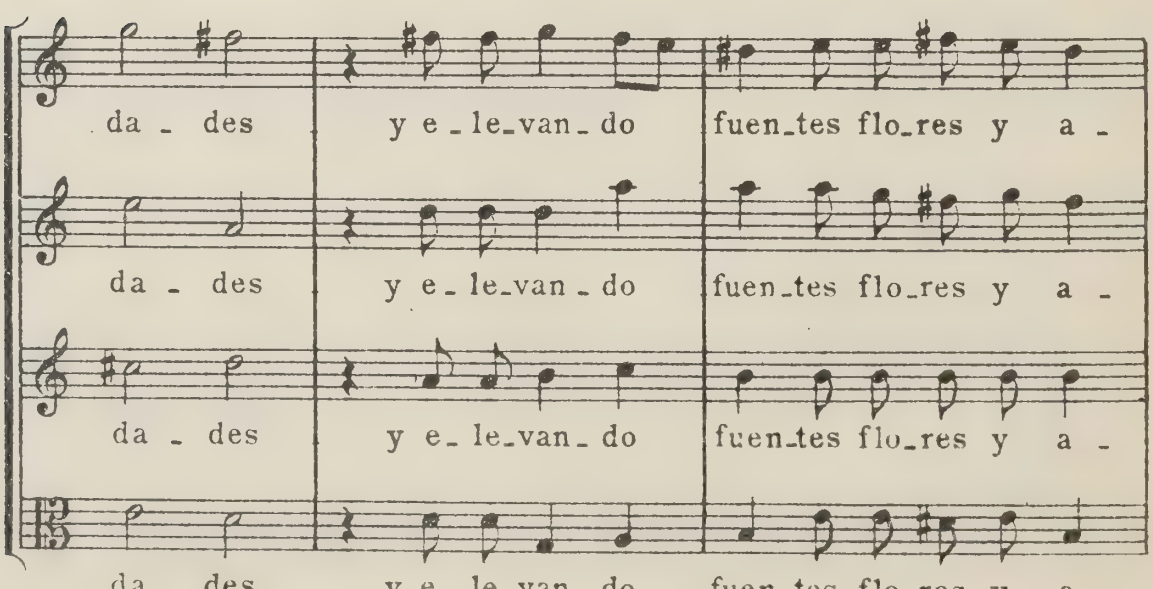
OTRA TONADA

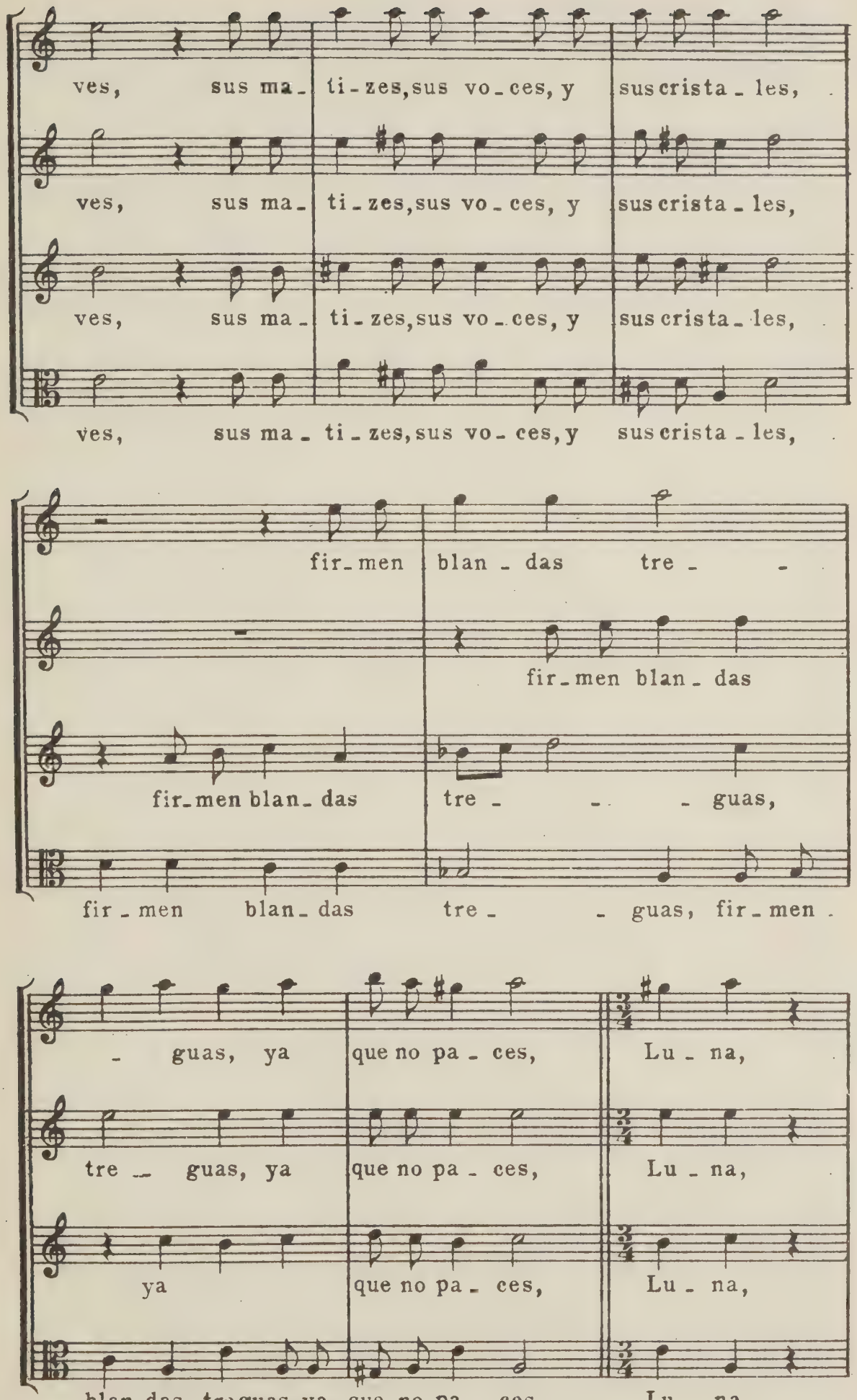


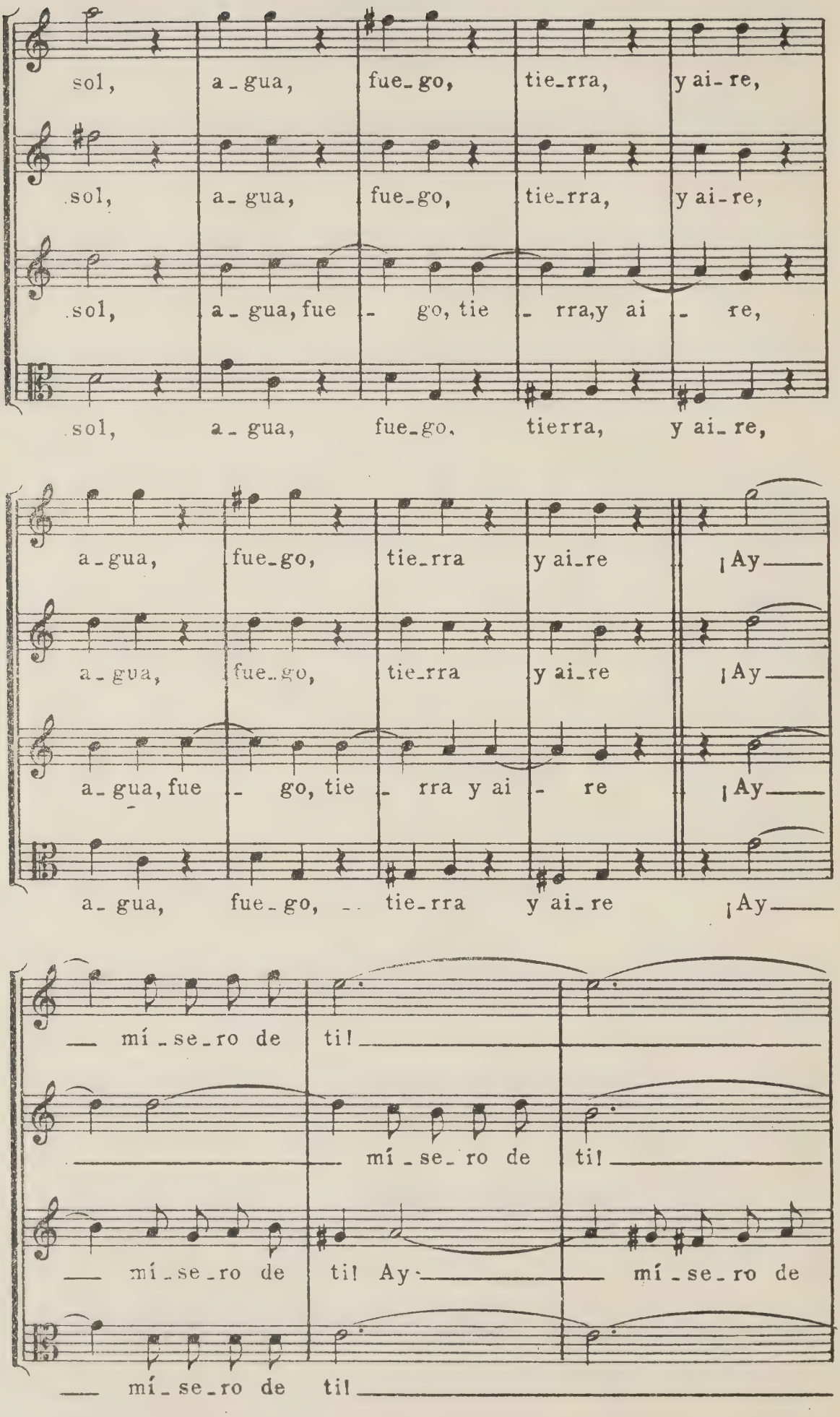


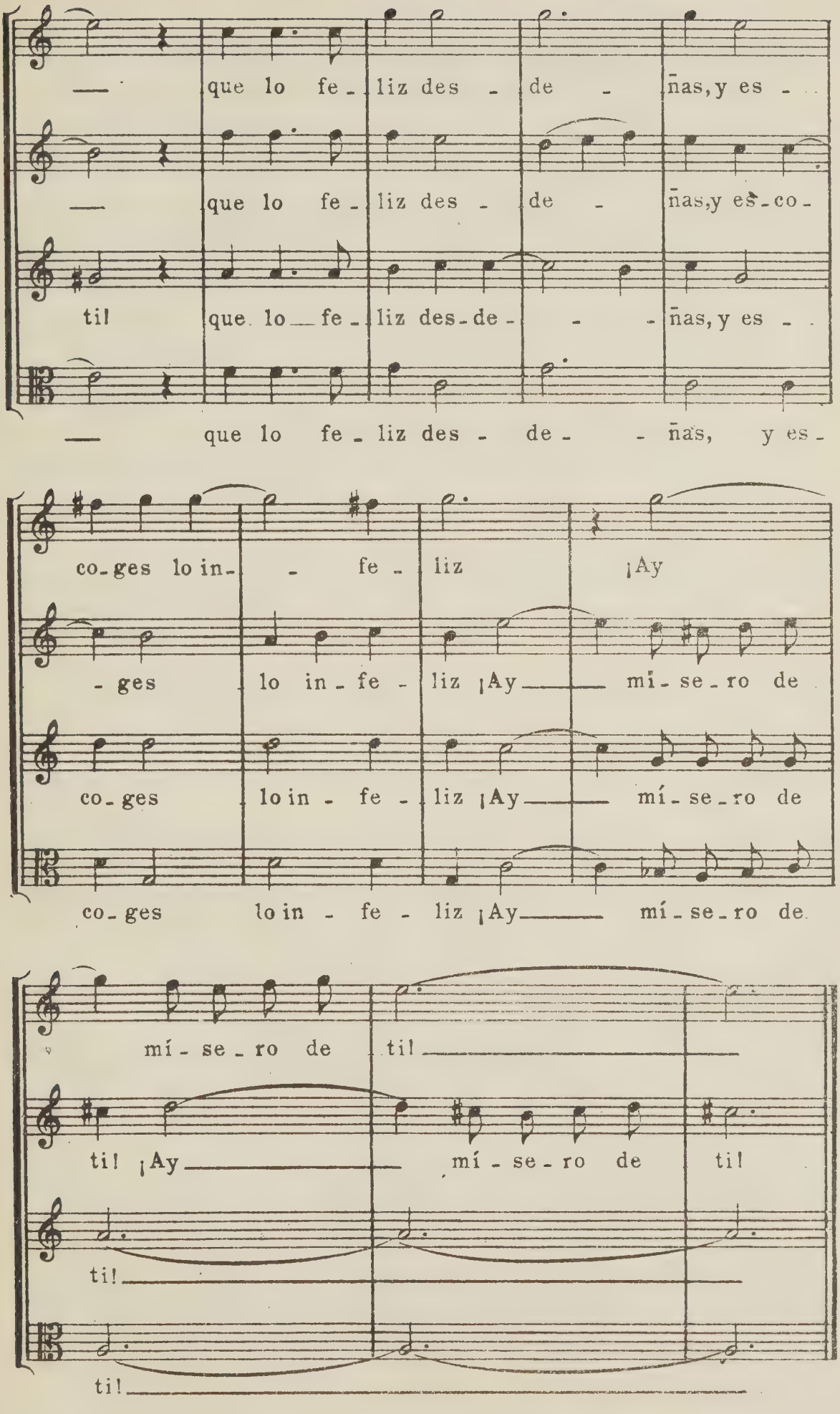
A quatro en la Comedia de FALERINA






ves, sus ma- ti-zes,sus vo-ces, y sus crista-les,
ves, sus ma- ti-zes,sus vo-ces, y sus crista-les,
ves, sus ma- ti-zes,sus vo-ces, y sus crista-les,
ves, sus ma- ti-zes,sus vo-ces, y sus crista-les,
fir-men blan-das tre- -
fir-men blan-das
fir-men blan-das tre- - - guas,
fir-men blan-das tre- - guas, fir-men
- guas, ya que no pa-ces, Lu-na,
tre- guas, ya que no pa-ces, Lu-na,
ya que no pa-ces, Lu-na,
blan-das treguas, ya que no pa-ces, Lu-na,


sol, a_gua, fue_go, tie_rra, y ai_re,
sol, a_gua, fue_go, tie_rra, y ai_re,
sol, a_gua, fue_go, tie_rra, y ai_re,
sol, a_gua, fue_go, tierra, y ai_re,
a_gua, fue_go, tie_rra y ai_re ¡Ay
a_gua, fue_go, tie_rra y ai_re ¡Ay
a_gua, fue_go, tie_rra y ai_re ¡Ay
a_gua, fue_go, tie_rra y ai_re ¡Ay
mí_se_ro de ti!
mí_se_ro de ti!
mí_se_ro de ti! Ay
mí_se_ro de
mí_se_ro de ti!


— que lo fe - liz des - de - ñas, y es - .
— que lo fe - liz des - de - ñas, y es - co -
ti! que lo — fe - liz des - de - - - ñas, y es - .
— que lo fe - liz des - de - - ñas, y es -
co - ges lo in - - fe - liz ¡Ay
- ges lo in - fe - liz ¡Ay — mi - se - ro de
co - ges lo in - fe - liz ¡Ay — mí - se - ro de
co - ges lo in - fe - liz ¡Ay — mí - se - ro de
mí - se - ro de ti! —
ti! ¡Ay — mí - se - ro de ti!
ti! —
ti! —

93)

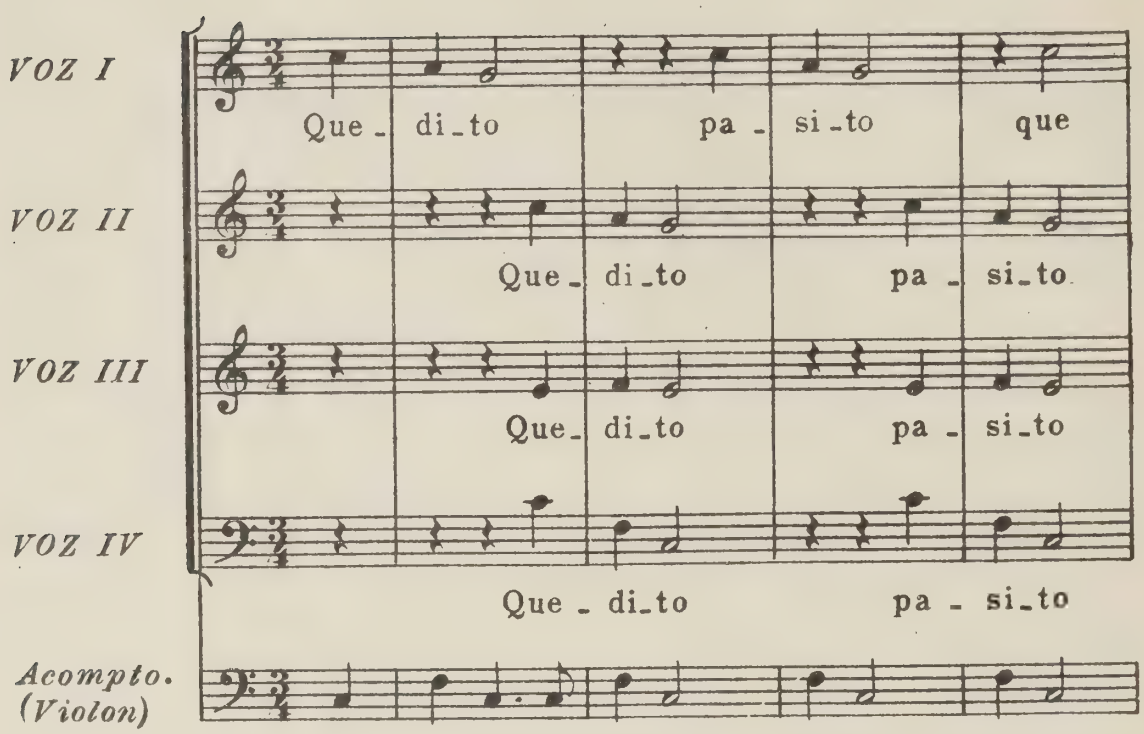
Escena XI

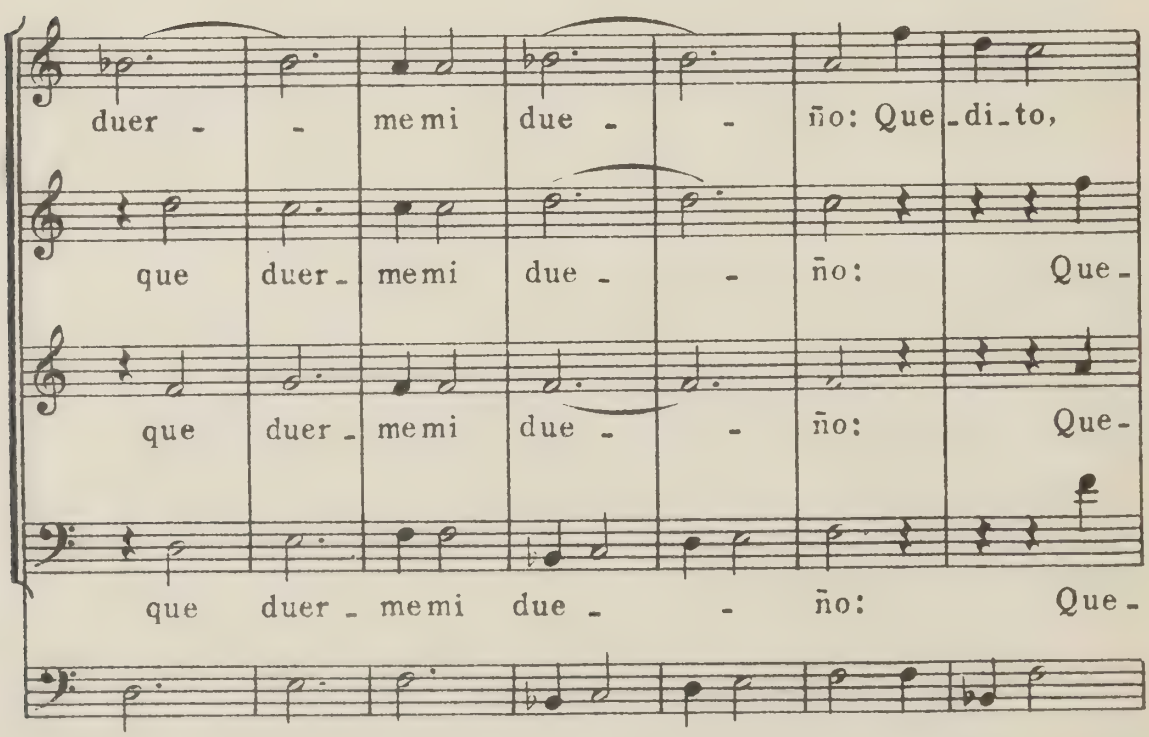
de la Fiesta Ni amor se libra de amor

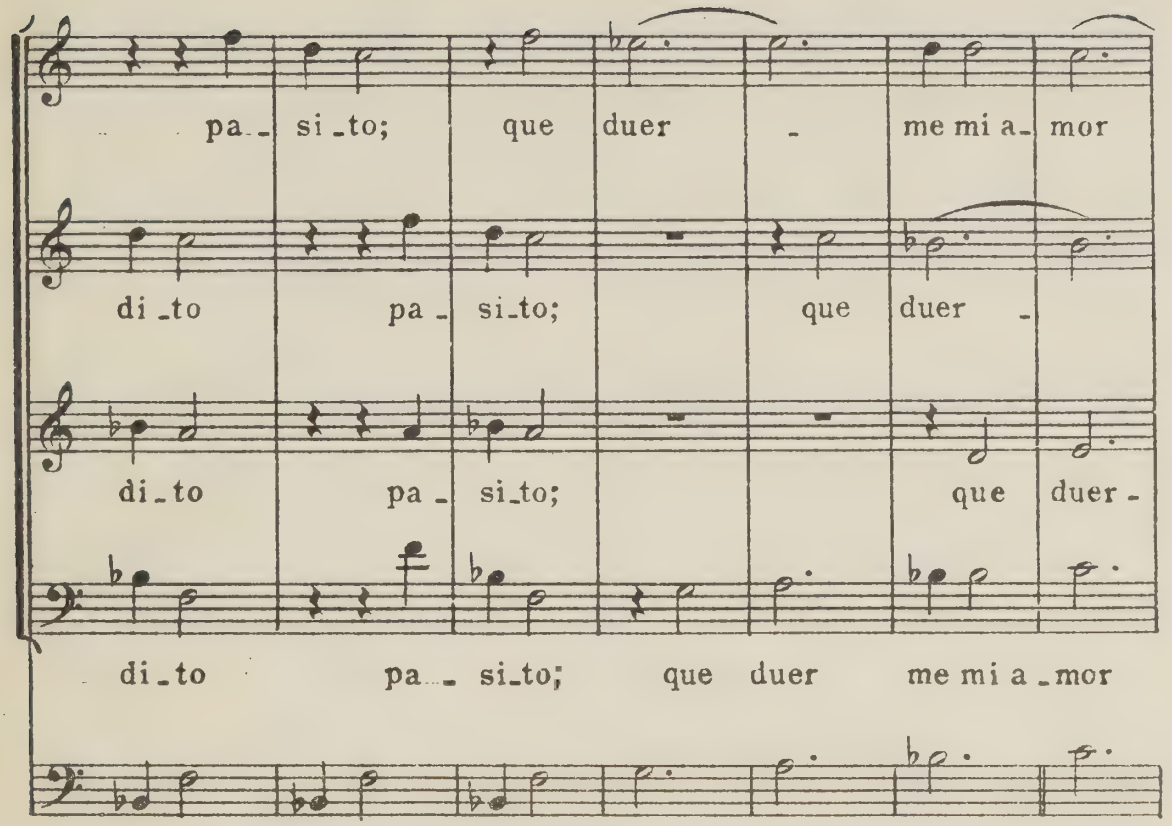
de Don Pedro Calderón de la Barca

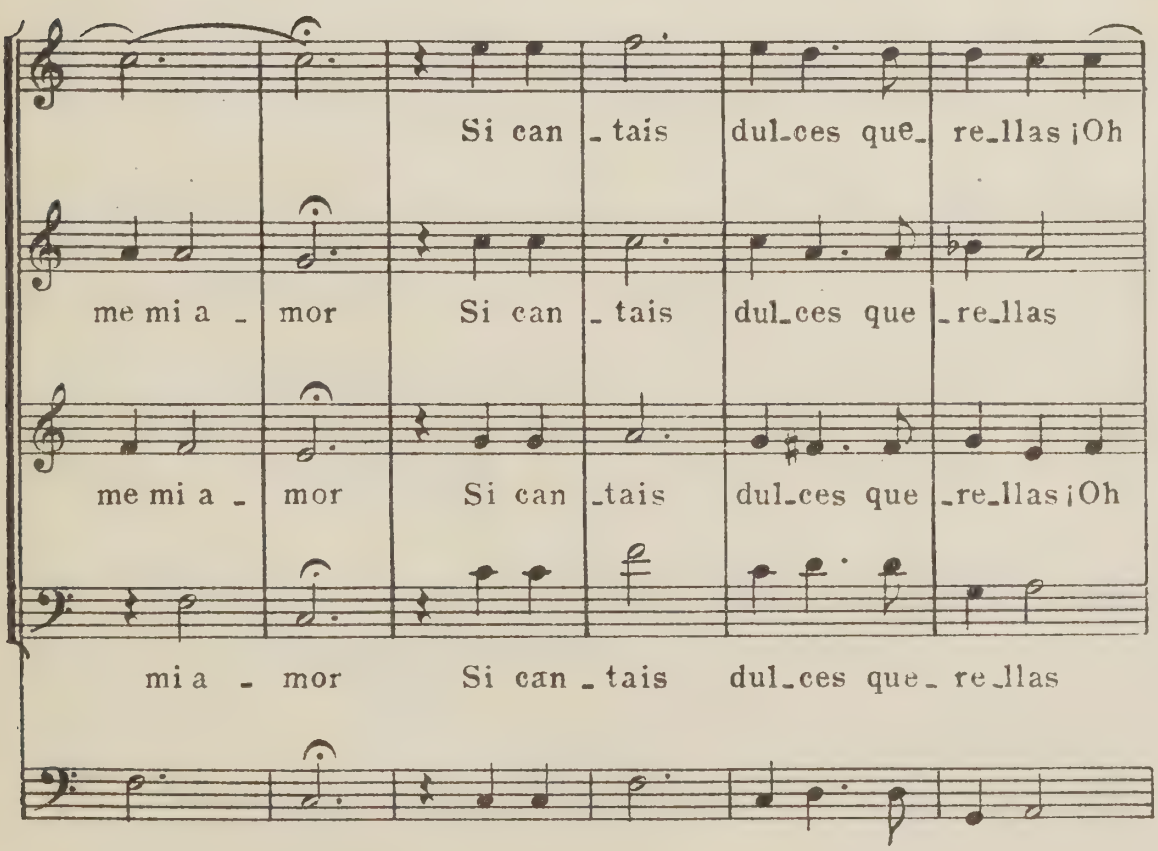
Música de Juan Hidalgo

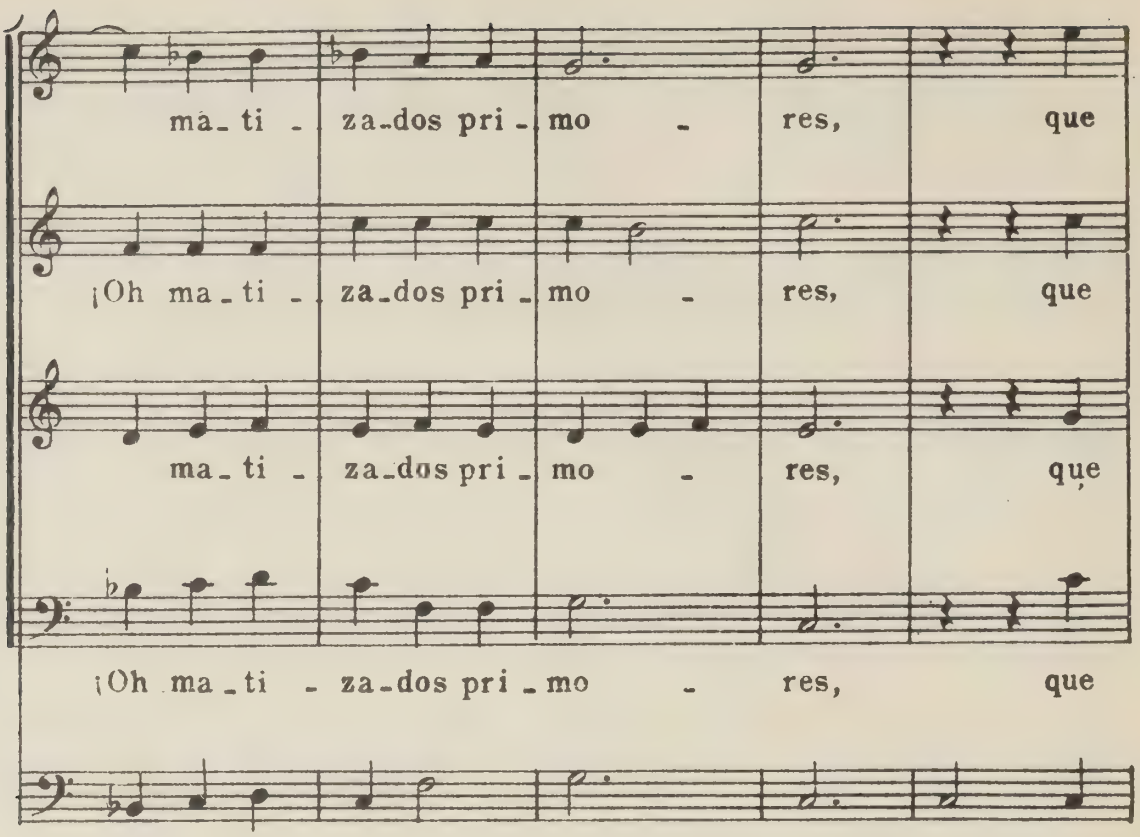
(1640)

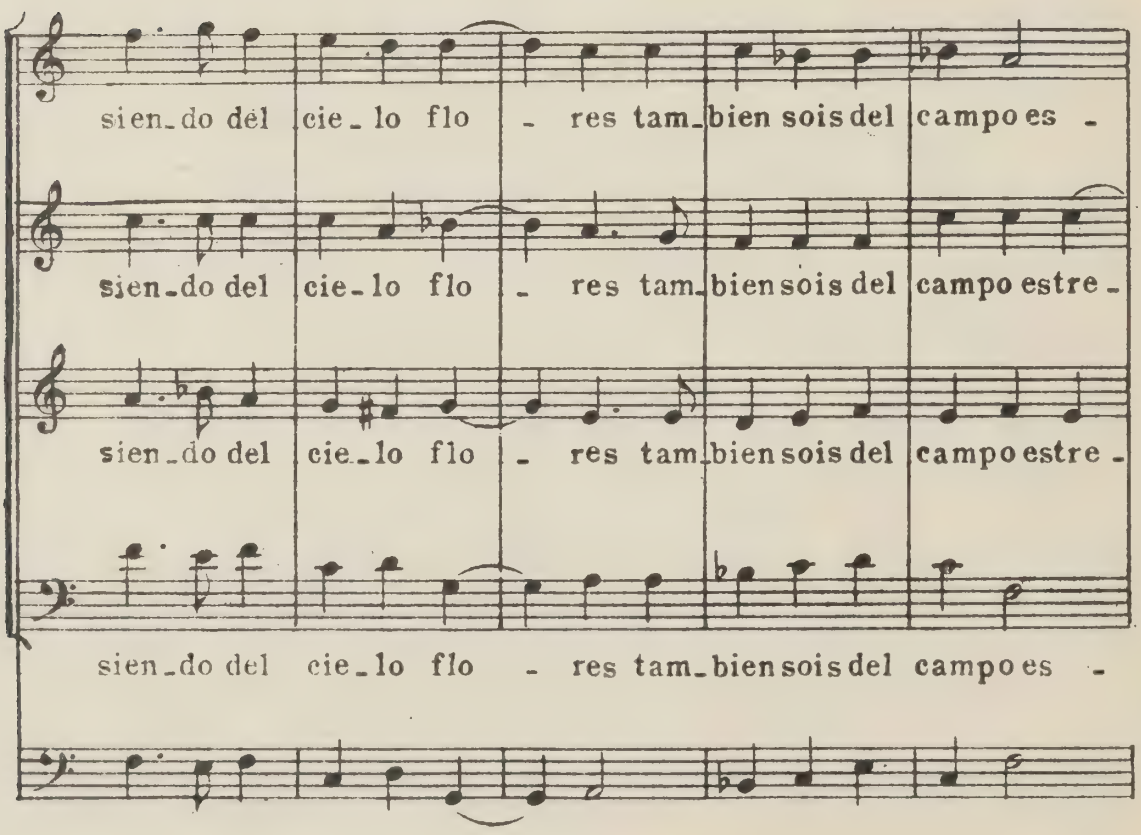


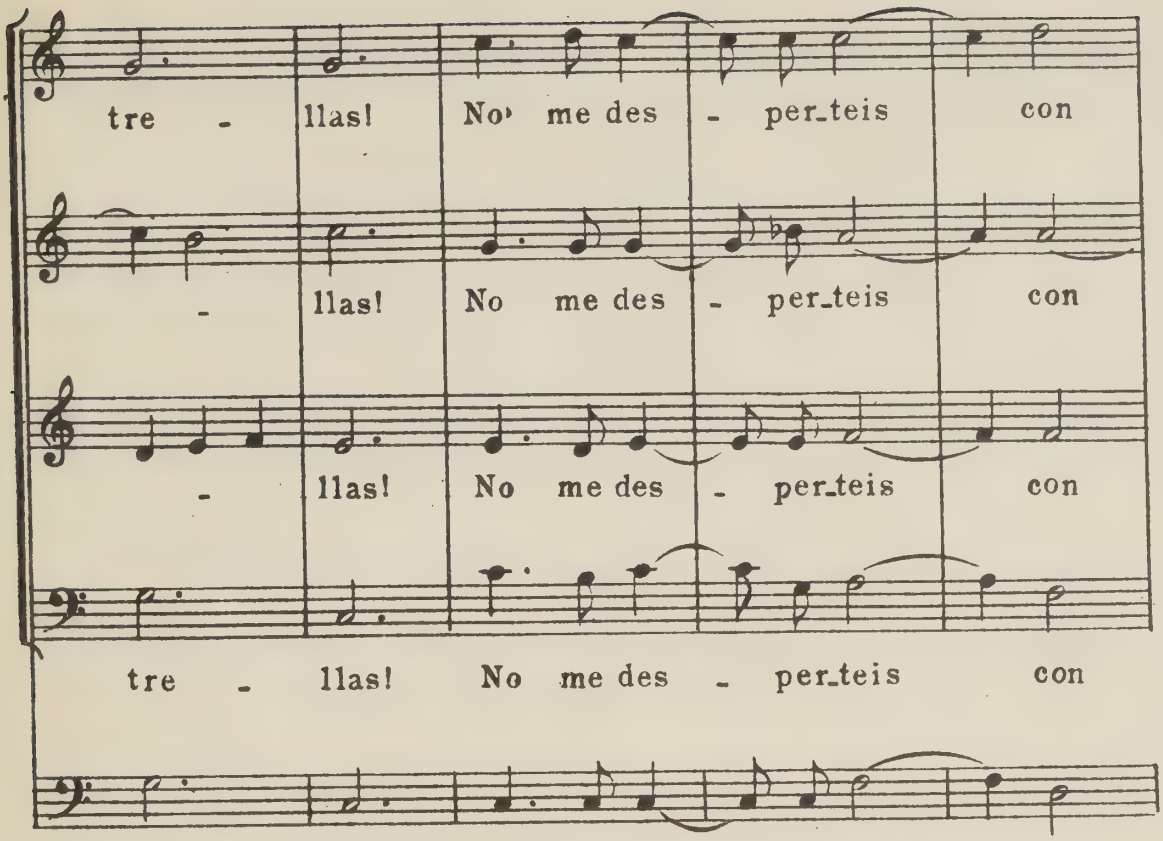


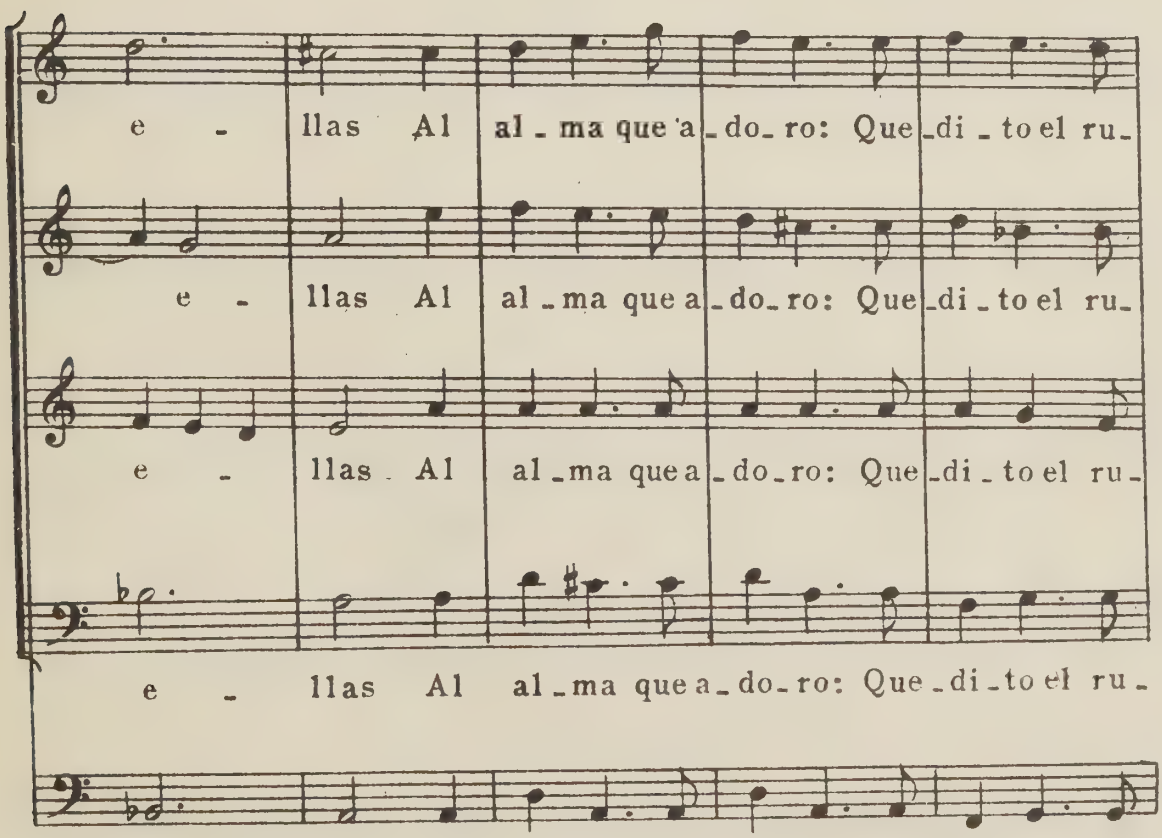

pa_ si_to; que duer _ me mi a_ mor
di_to pa_ si_to; que duer _
di_to pa_ si_to; que duer_
di_to pa_ si_to; que duer me mi a_mor

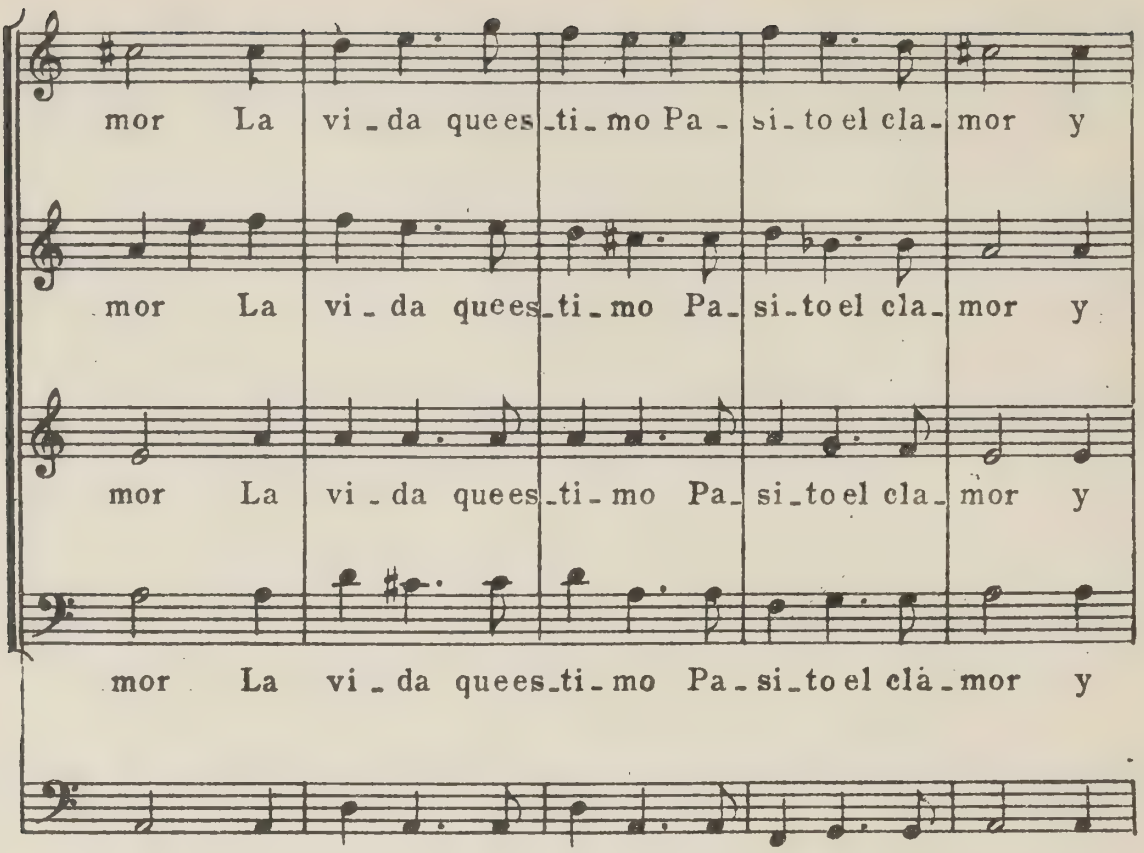

Si can_tais dul_ces que_ re_llas ¡Oh
me mi a _ mor Si can _tais dul_ces que _re_llas
me mi a _ mor Si can _tais dul_ces que _re_llas ¡Oh
mi a _ mor Si can _tais dul_ces que_ re_llas

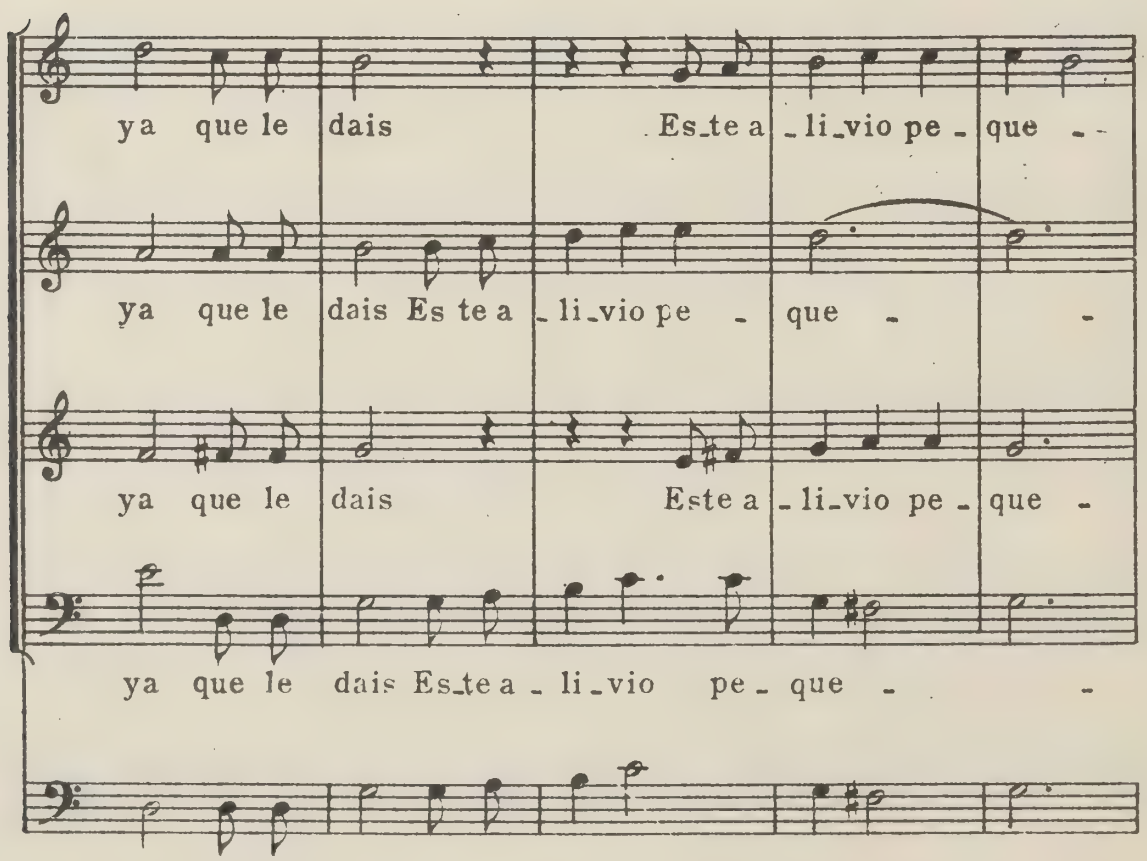

ma_ti - za_dos pri_mo - res, que
¡Oh ma_ti - za_dos pri_mo - res, que
ma_ti - za_dos pri_mo - res, que
¡Oh ma_ti - za_dos pri_mo - res, que

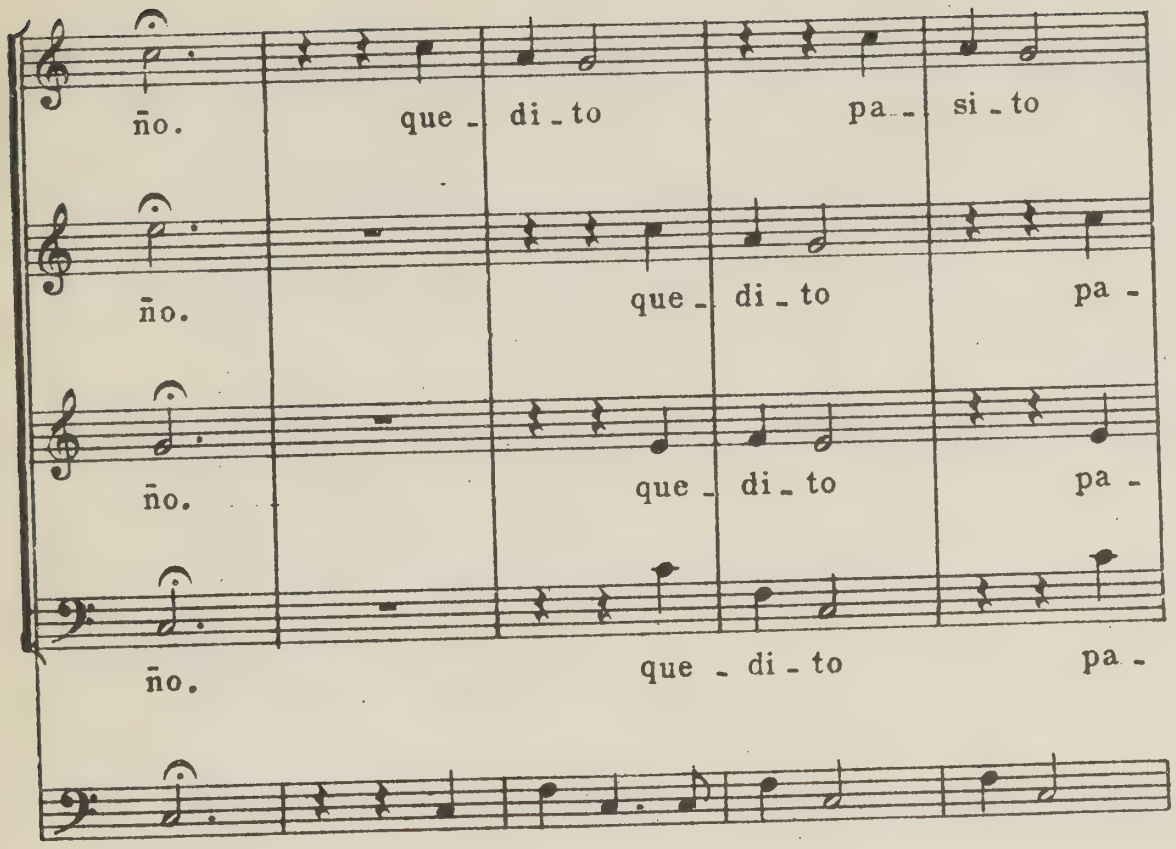

sien_do del cie_lo flo - res tam_bien sois del campo es -
sien_do del cie_lo flo - res tam_bien sois del campo estre -
sien_do del cie_lo flo - res tam_bien sois del campo estre -
sien_do del cie_lo flo - res tam_bien sois del campo es -

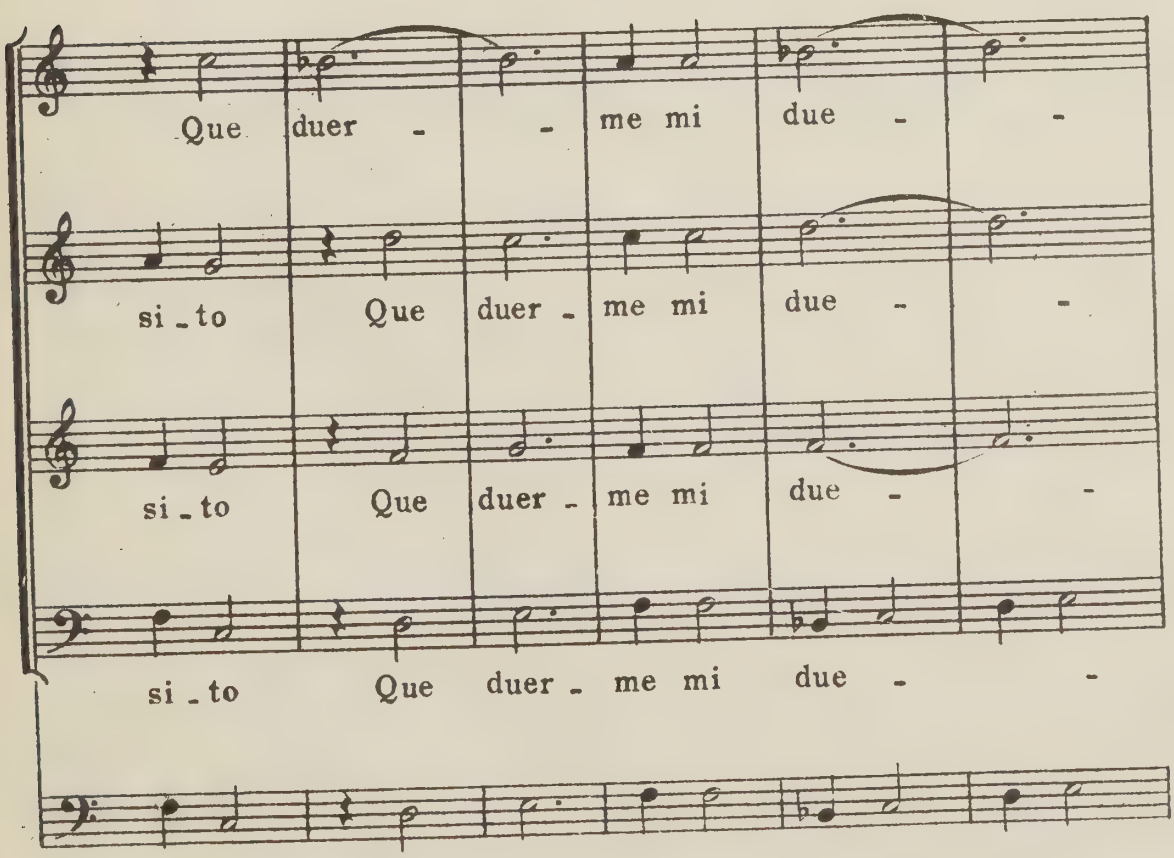

tre - llas! No me des - per_teis con
- llas! No me des - per_teis con
- llas! No me des - per_teis con
tre - llas! No me des - per_teis con

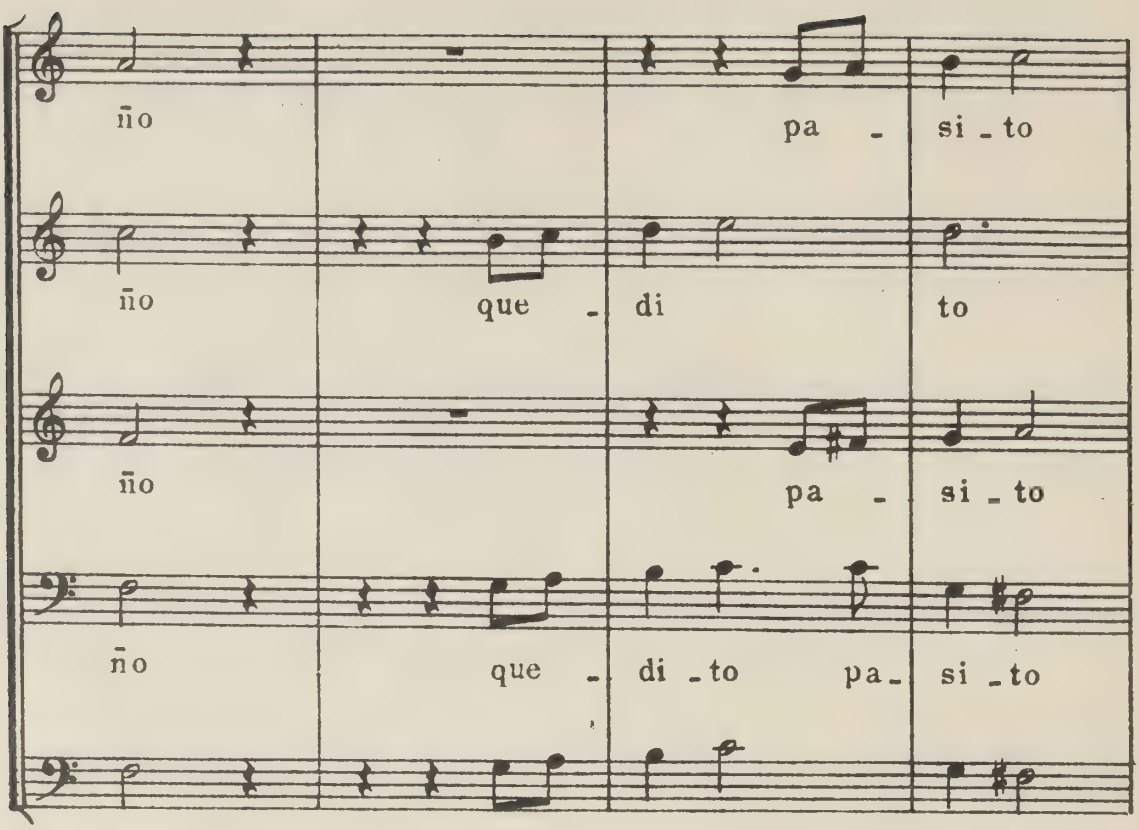

e - llas Al al_ma que a_do_ro: Que_di_to el ru_
e - llas Al al_ma que a_do_ro: Que_di_to el ru_
e - llas Al al_ma que a_do_ro: Que_di_to el ru_
e - llas Al al_ma que a_do_ro: Que_di_to el ru_

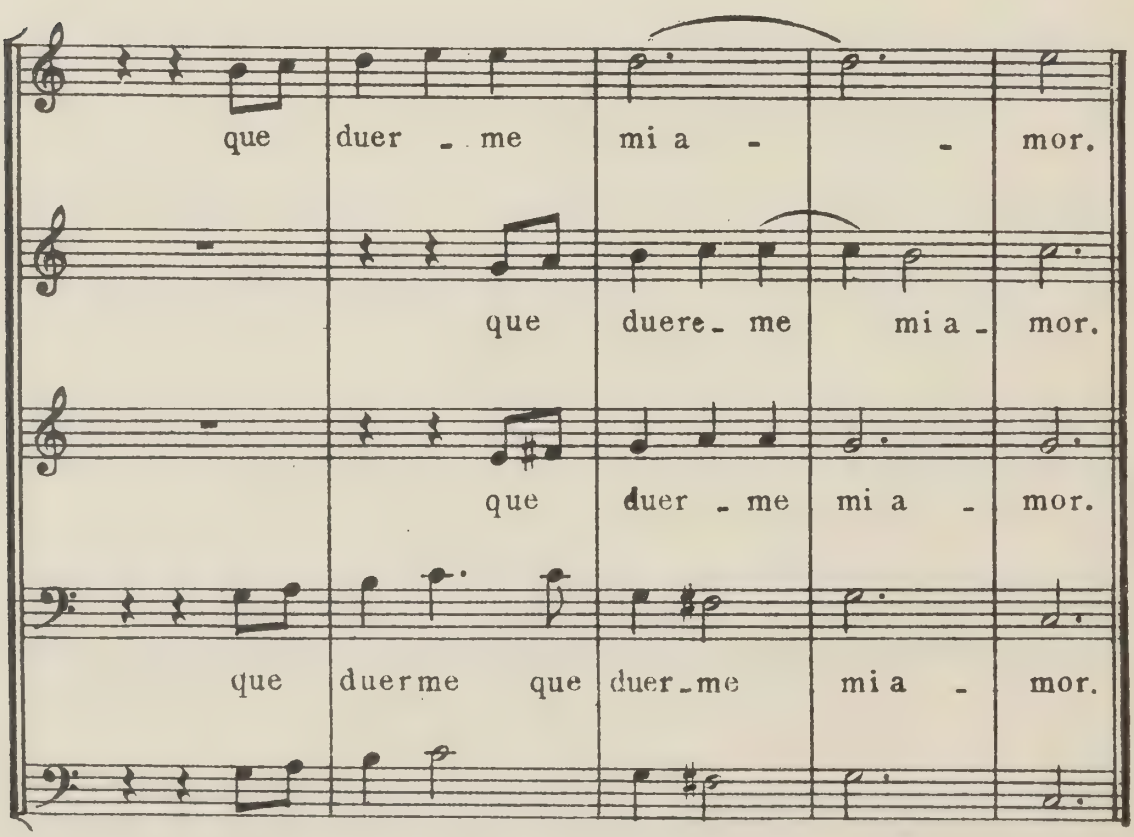

mor La vi - da quees_ti_mo Pa - si_to el cla_mor y
mor La vi - da quees_ti_mo Pa_si_to el cla_mor y
mor La vi - da quees_ti_mo Pa_si_to el cla_mor y
mor La vi - da quees_ti_mo Pa_si_to el cla_mor y


ya que le dais Es_te a_li_vio pe - que - -
ya que le dais Es te a_li_vio pe - que - -
ya que le dais Este a_li_vio pe - que -
ya que le dais Es_te a_li_vio pe - que - -


ño. que - di - to pa - si - to
ño. que - di - to pa -
ño. que - di - to pa -
ño. que - di - to pa -


Que duer - - me mi due - -
si - to Que duer - me mi due - -
si - to Que duer - me mi due - -
si - to Que duer - me mi due - -


ño pa - si - to
ño que - di to
ño pa - si - to
ño que - di - to pa - si - to


que duer - me mi a - - mor.
que duere - me mi a - mor.
que duer - me mi a - mor.
que duerme que duer - me mi a - mor.

94)

Fragmentos de

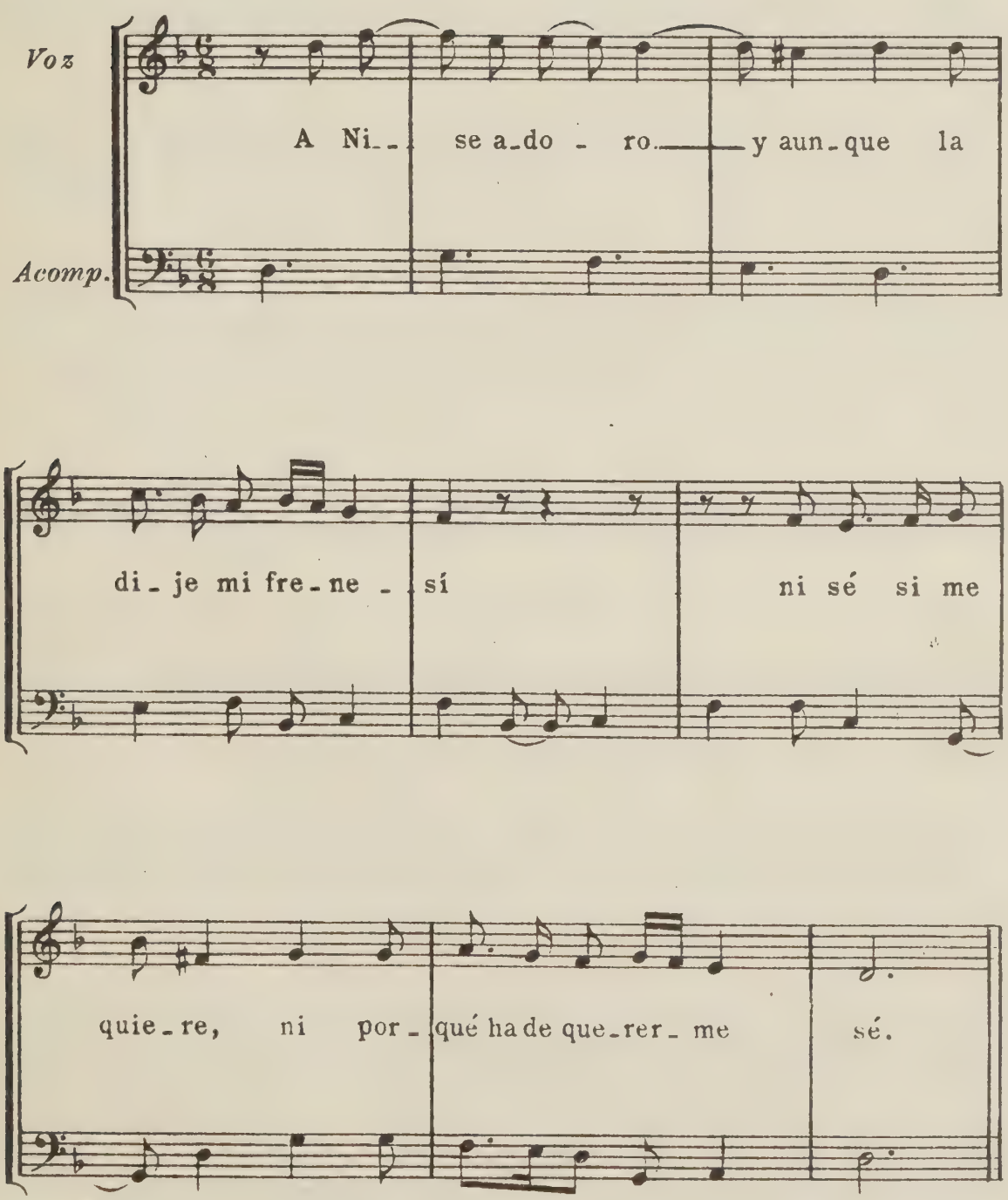
La Comedia de San Alejos

Moreto

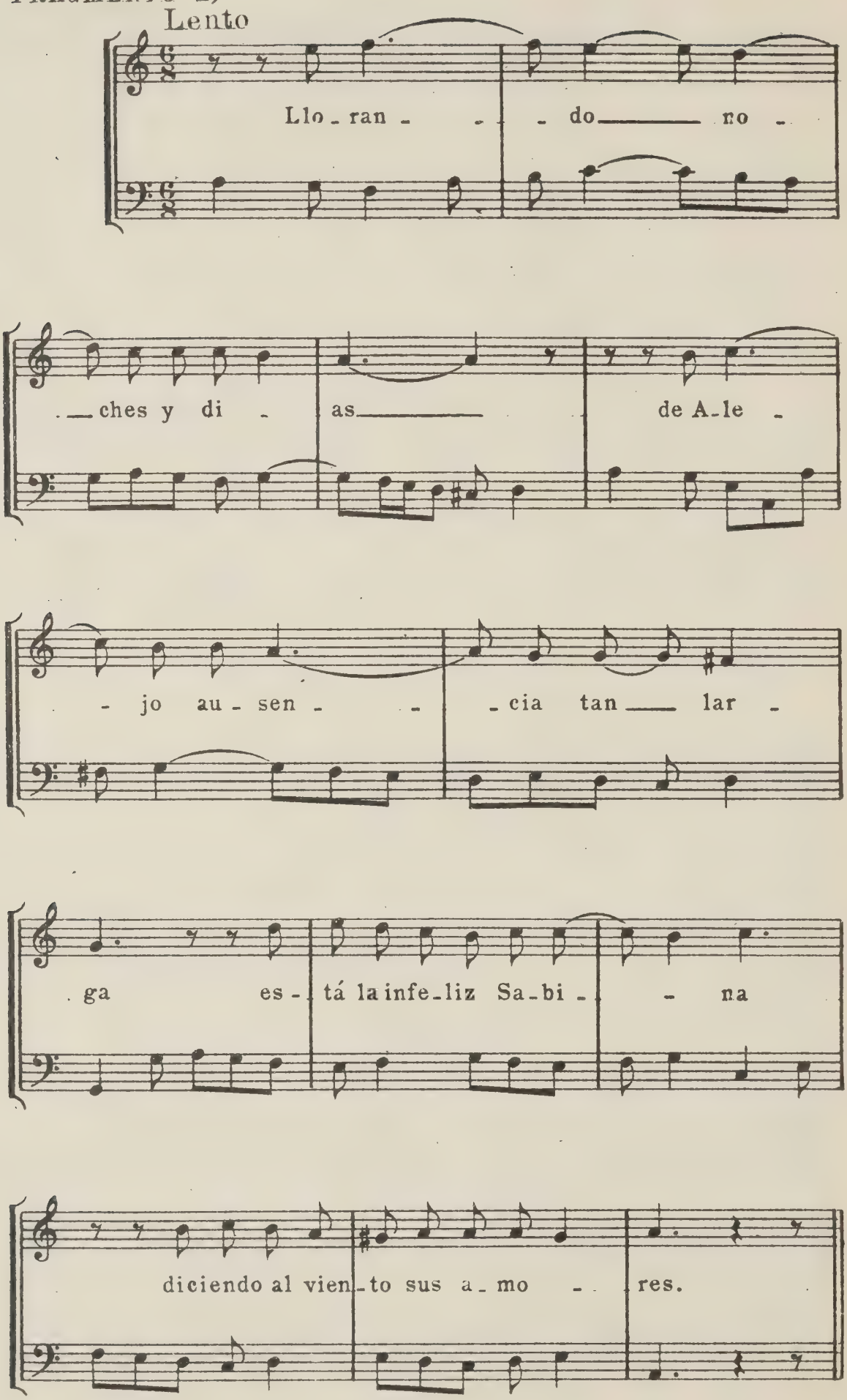
¿1650?

FRAGMENTO A)

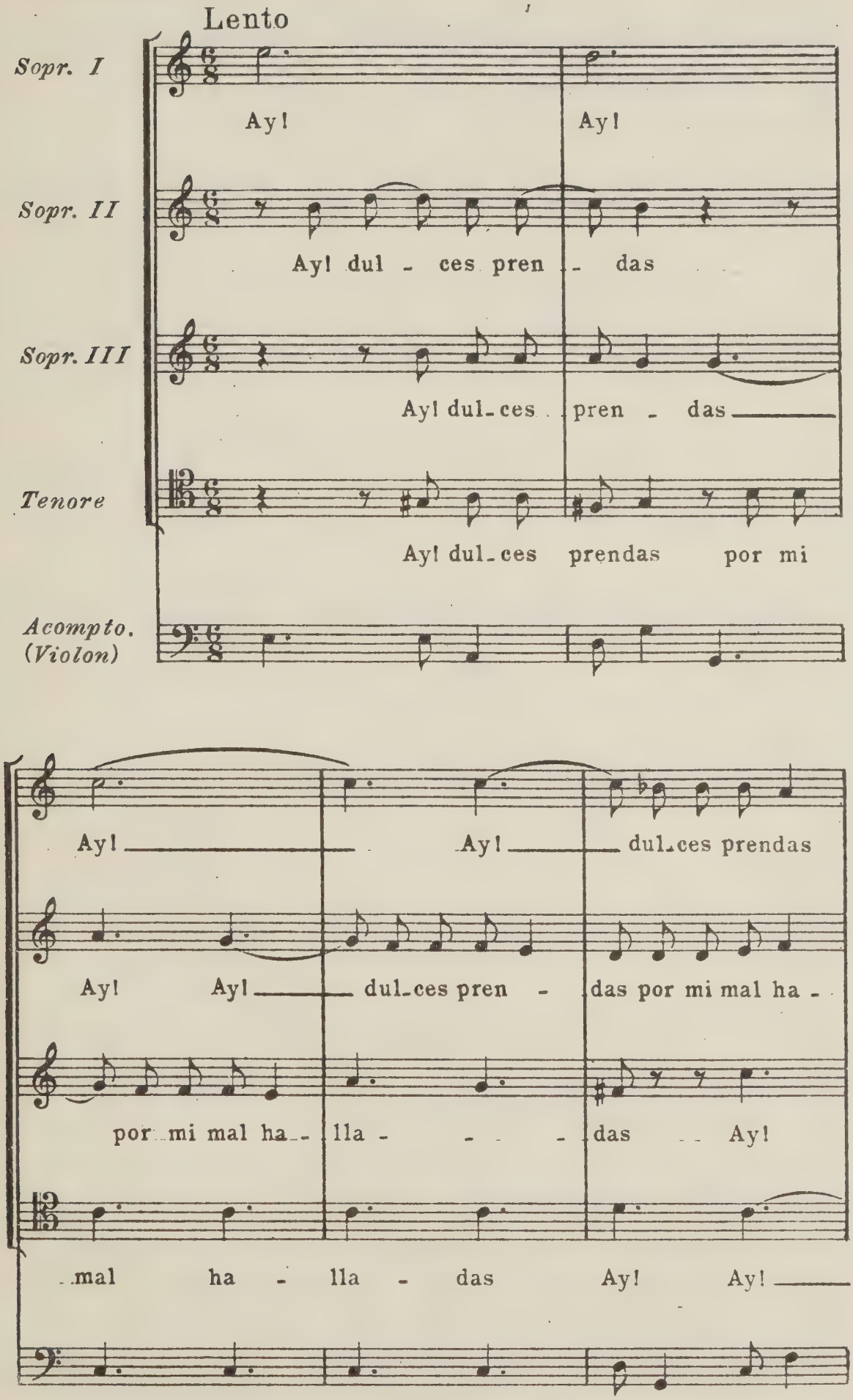
Moderato

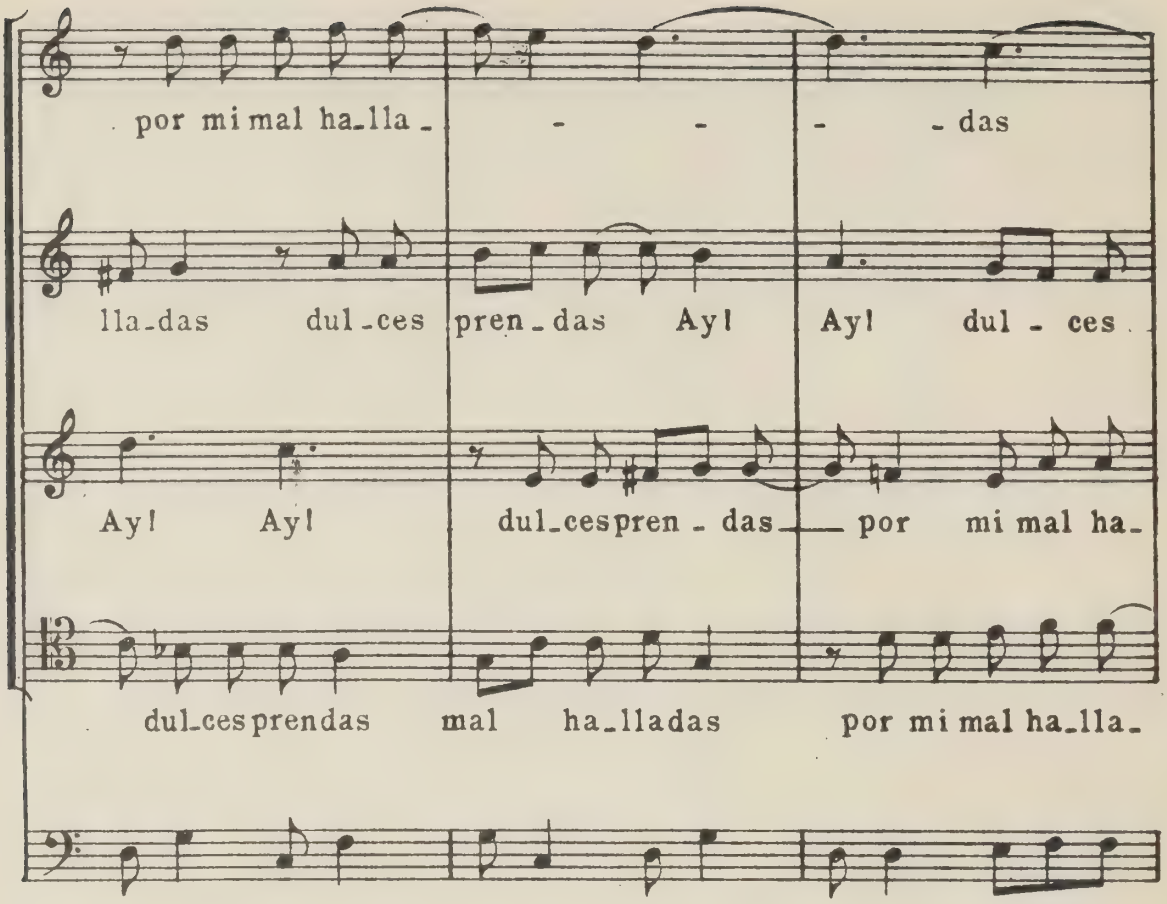


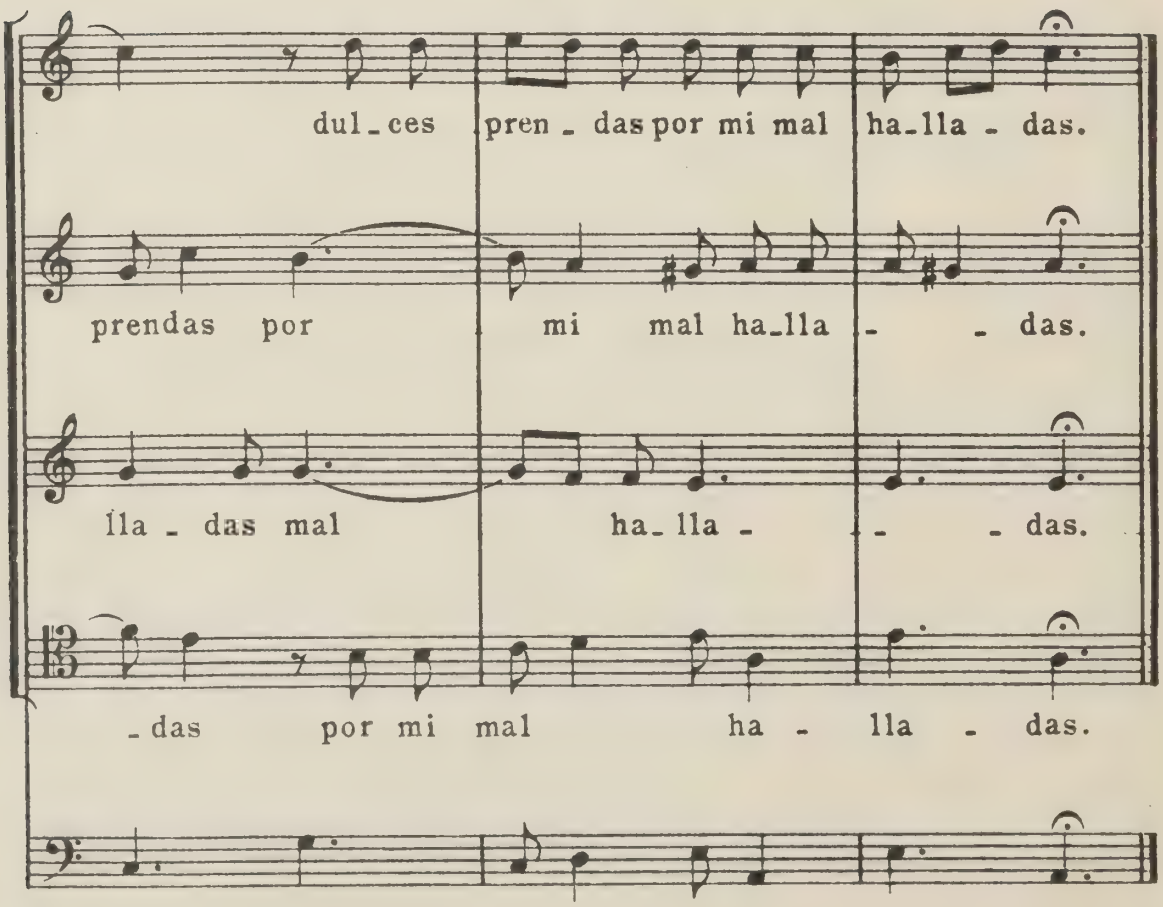
FRAGMENTO B)


Lento
Llo - ran - - - do ____ no -
- ches y di - as ____ de A - le -
- jo au - sen - - - cia tan ____ lar -
ga es - tá la infe - liz Sa - bi - - na
diciendo al vien - to sus a - mo - - res.

FRAGMENTO C)


Lento
Sopr. I
Ay!
Ay!
Sopr. II
Ay! dul - ces pren - das
Sopr. III
Ay! dul-ces pren - das
Tenore
Ay! dul-ces prendas por mi
Acompto. (Violon)
Ay! Ay! dul-ces prendas
Ay! Ay! dul-ces pren - das por mi mal ha -
por mi mal ha - lla - - - - das Ay!
mal ha - lla - das Ay! Ay!


por mi mal ha_lla_ - - - das
lla_das dul_ces pren_das Ay! Ay! dul - ces
Ay! Ay! dul_ces pren - das por mi mal ha_
dul_ces prendas mal ha_lladas por mi mal ha_lla_


dul_ces pren - das por mi mal ha_lla - das.
prendas por mi mal ha_lla - - das.
lla - das mal ha_ lla - - - das.
_das por mi mal ha - lla - das.

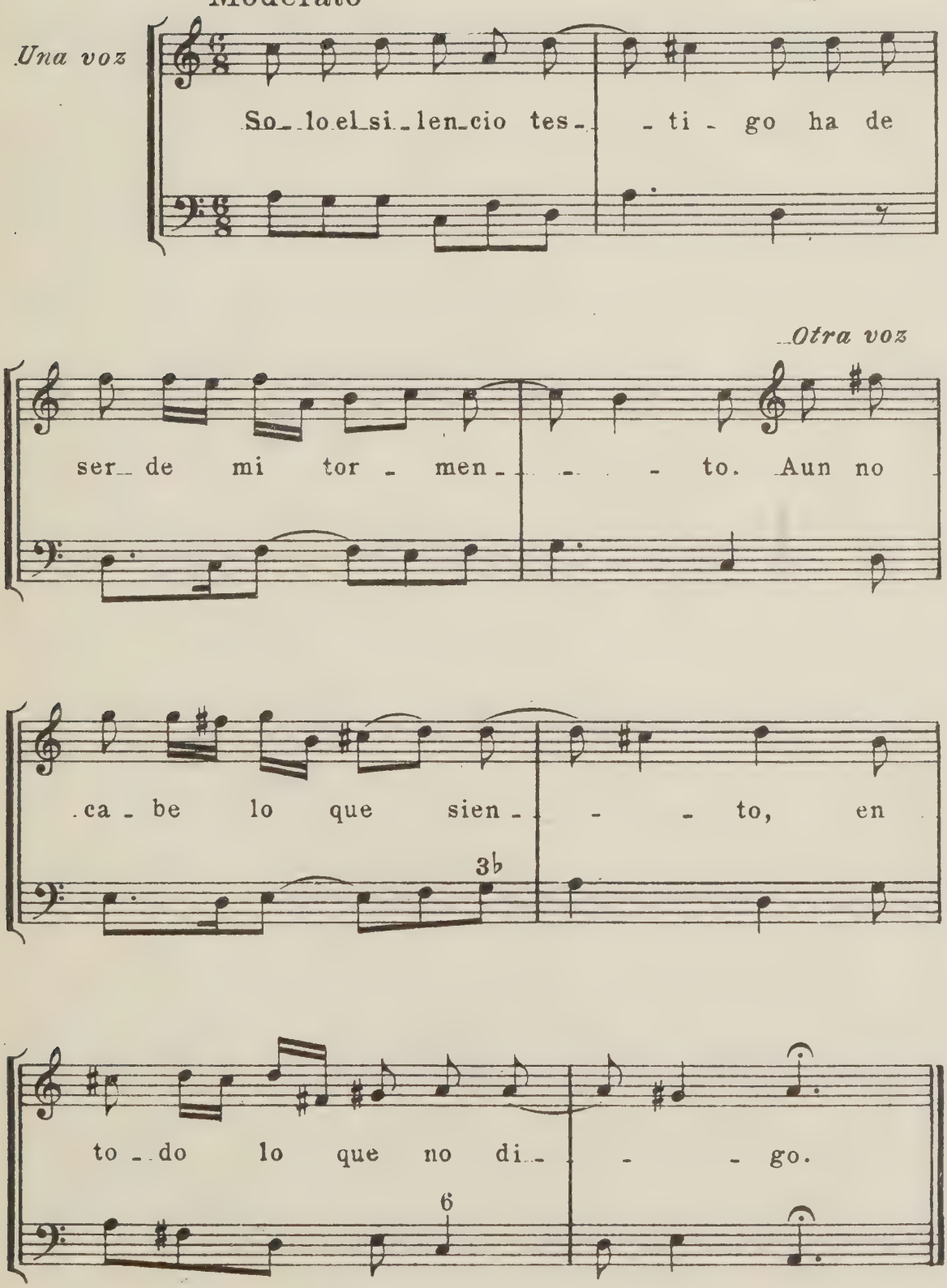
Fragmento de la Comedia de Calderón

Darlo todo y no dar nada

Calderón
(1653)

Moderato

Una voz



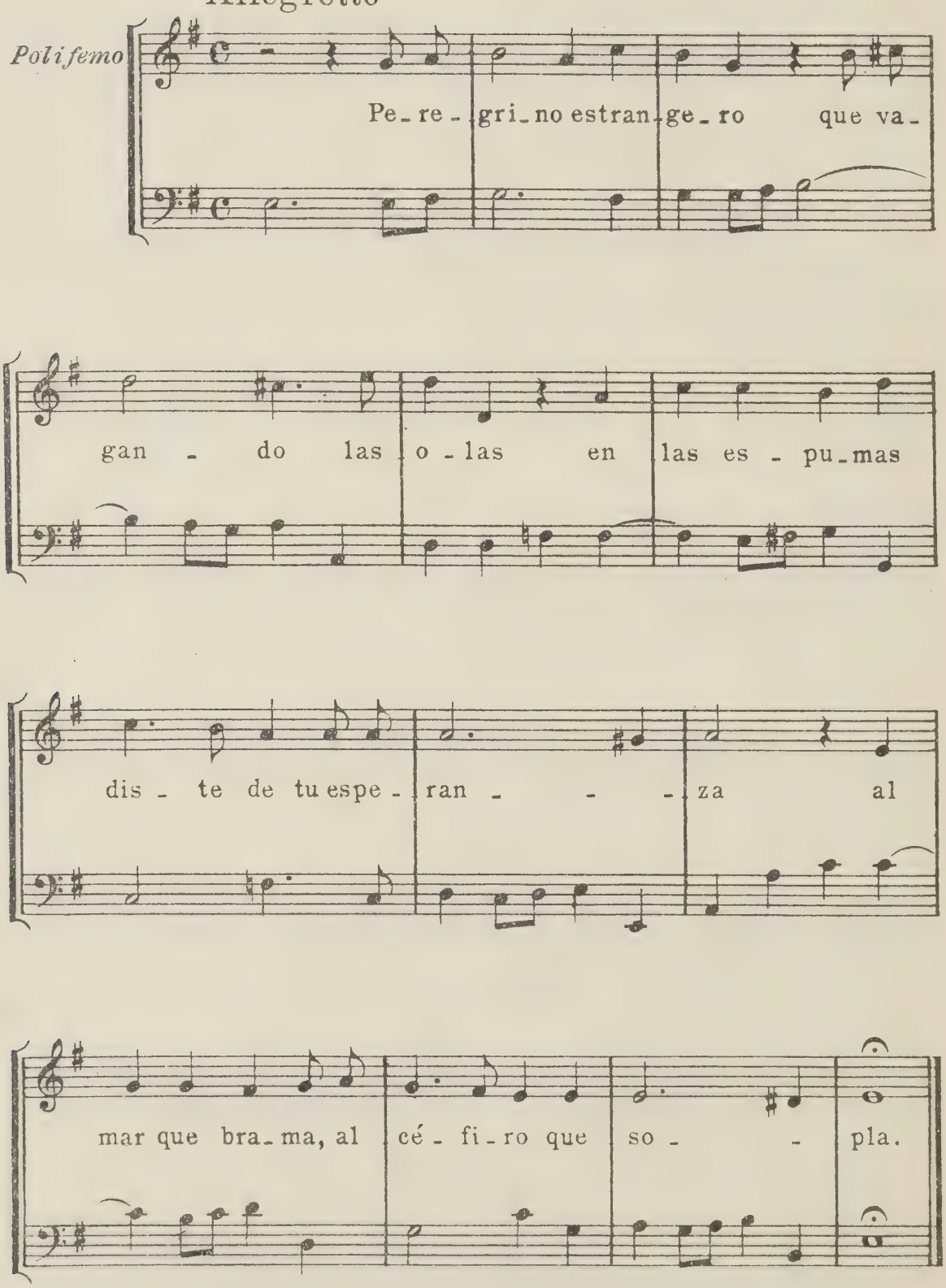
96)

Fragmento de la Zarzuela

Fieras de celos y amor

Bances Candamo
Anónimo

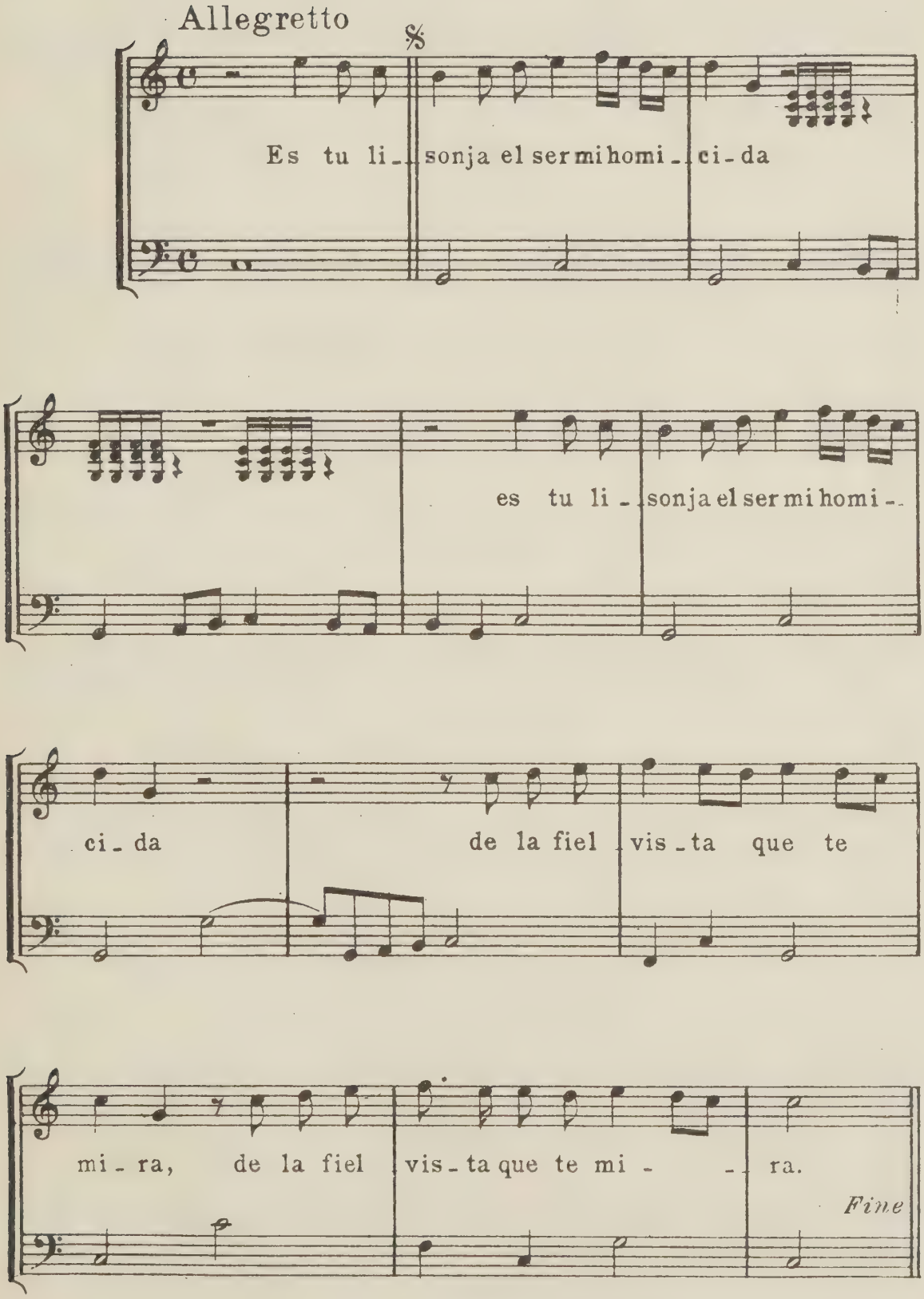
Allegretto

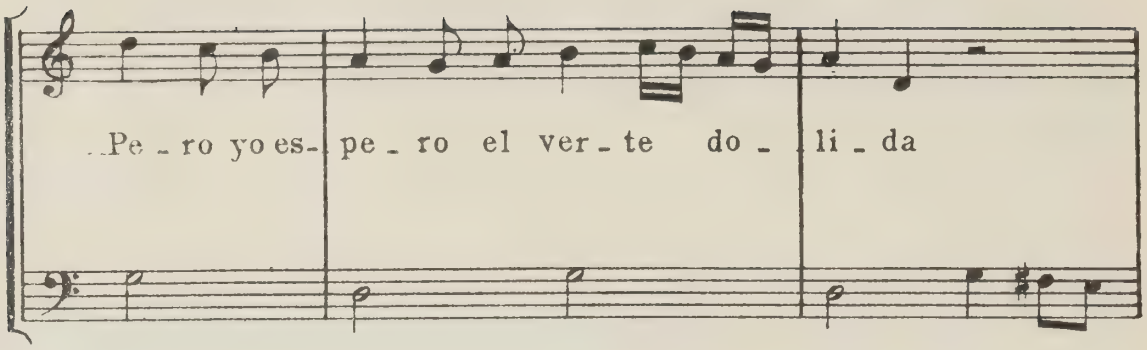


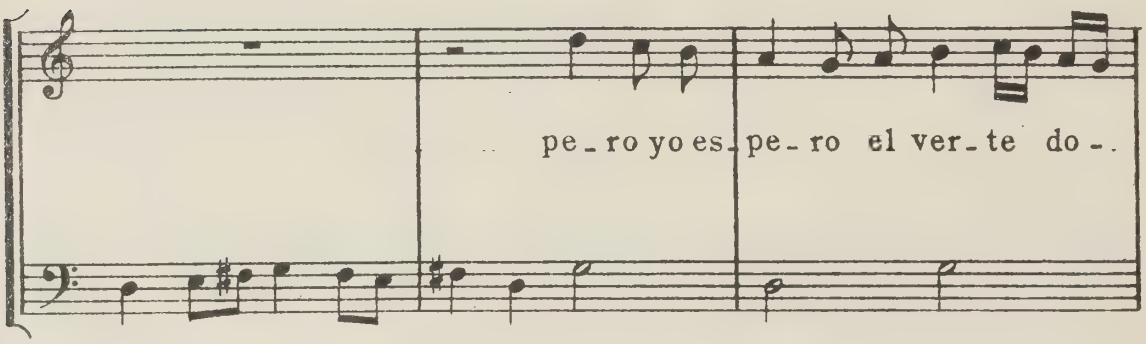
Bailete de Comedia del Retiro

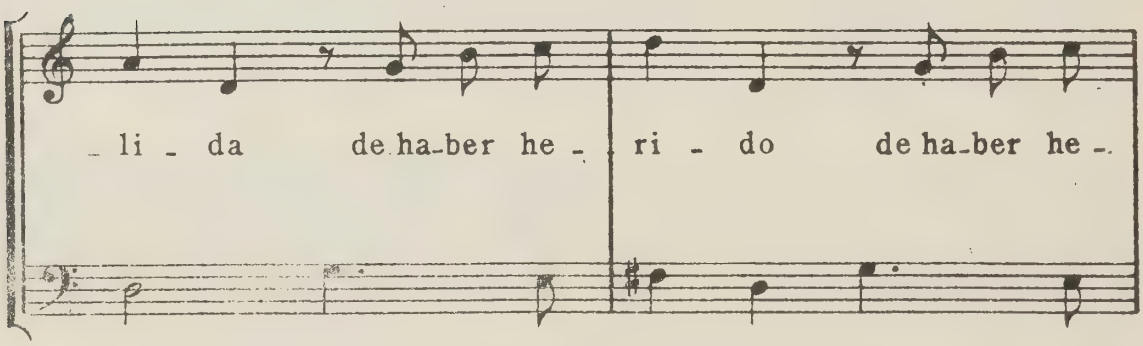
Es tu lisonja el ser mi homicida

Anónimo

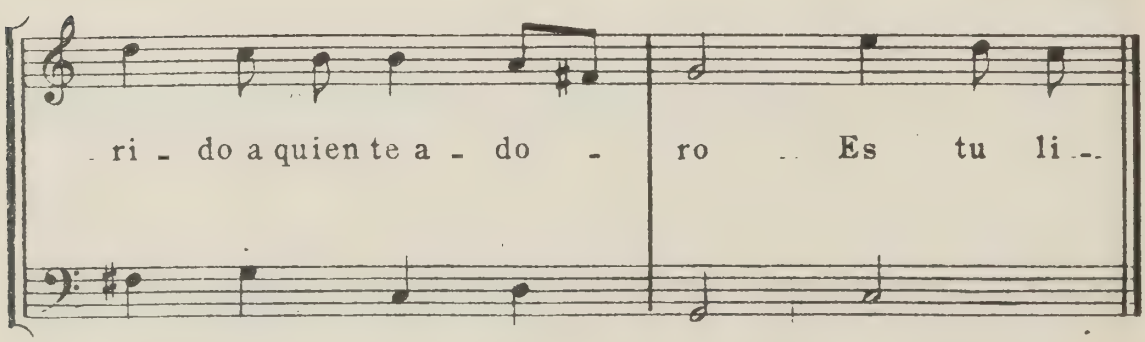



Pe - ro yo es- pe - ro el ver - te do - li - da


pe - ro yo es- pe - ro el ver - te do -


- li - da de ha-ber he - ri - do de ha-ber he -

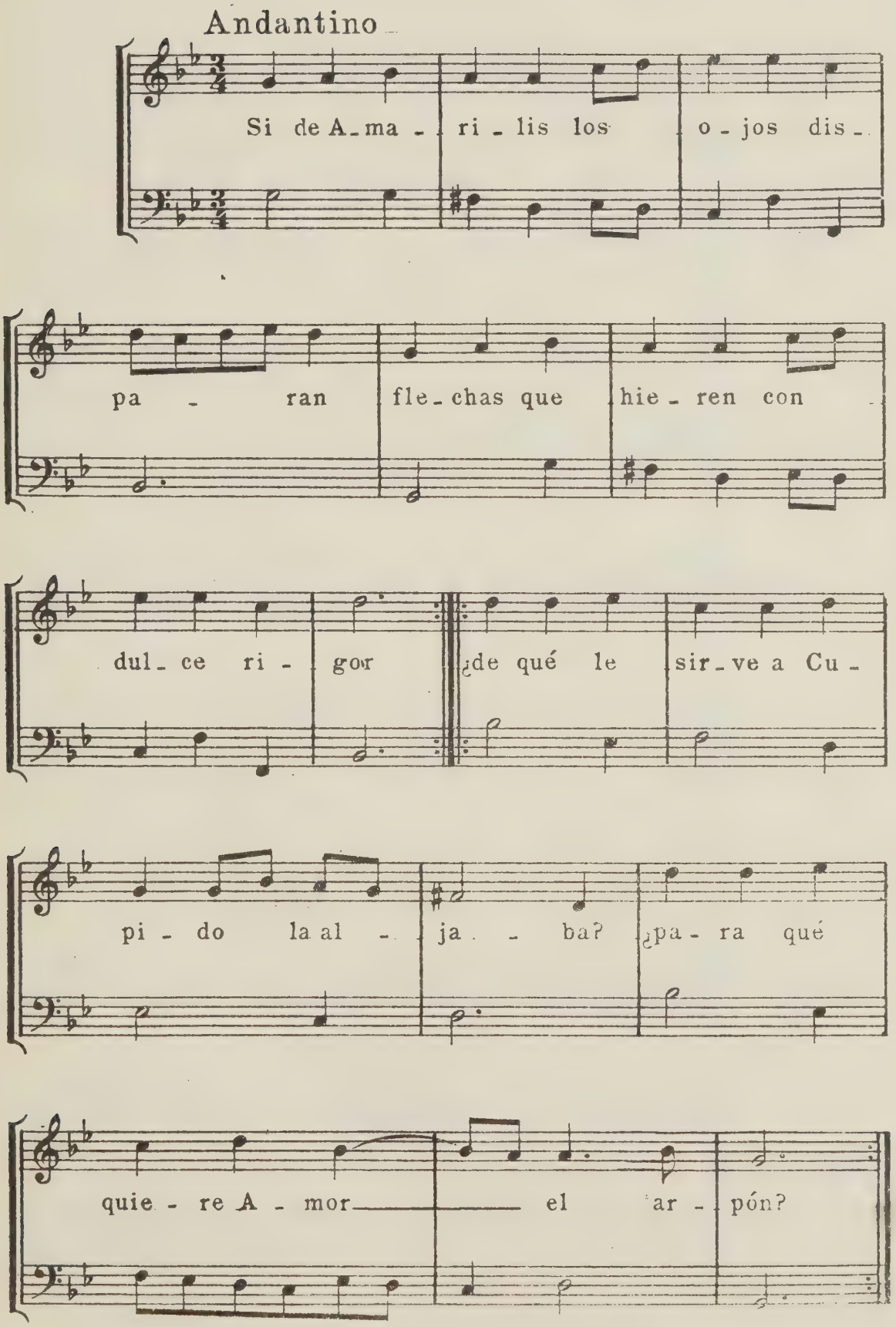
D.C. 𝄋


- ri - do a quien te a - do - ro Es tu li -

98)

Bailete de Comedia del Retiro

Doctor José Bassa

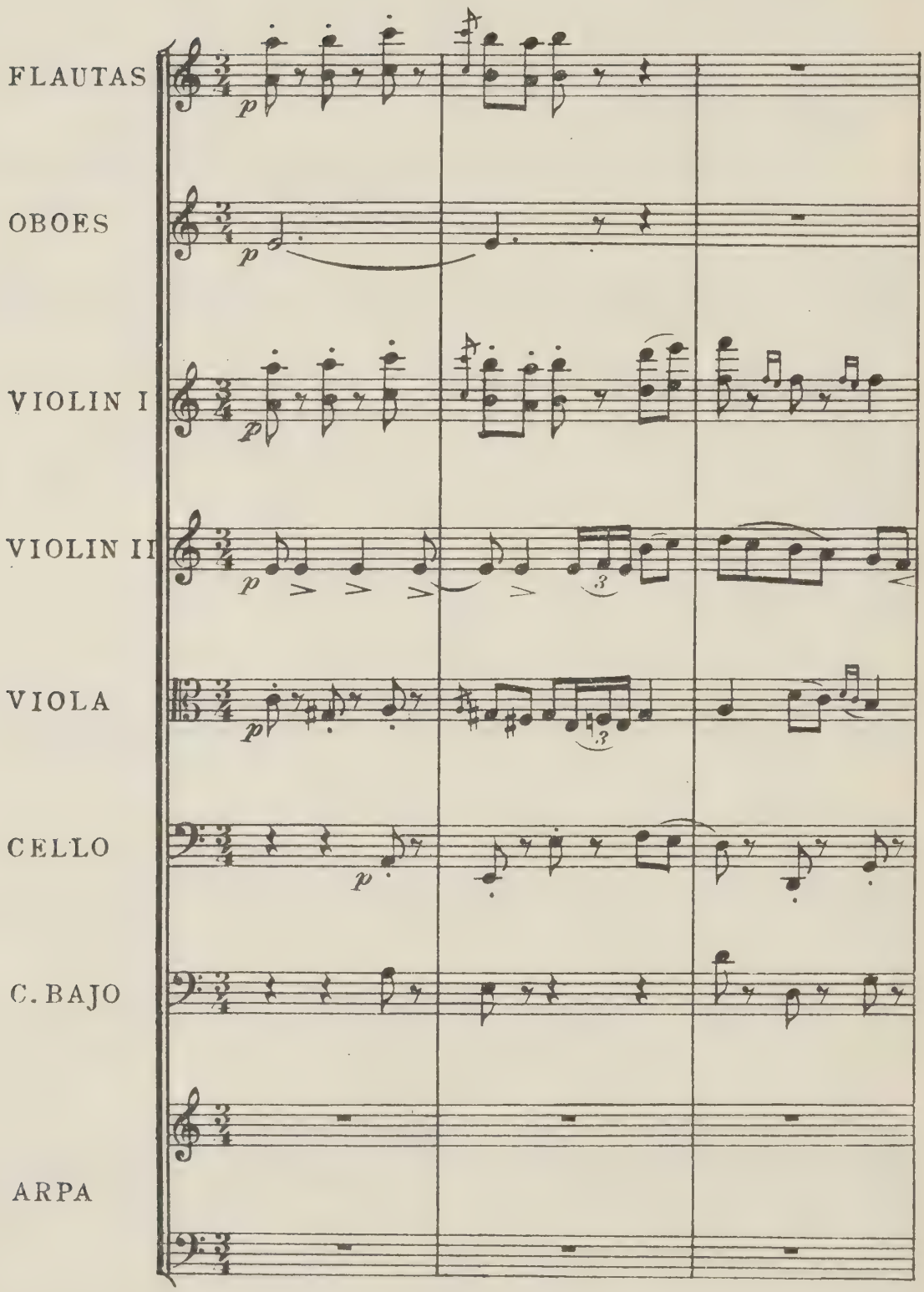


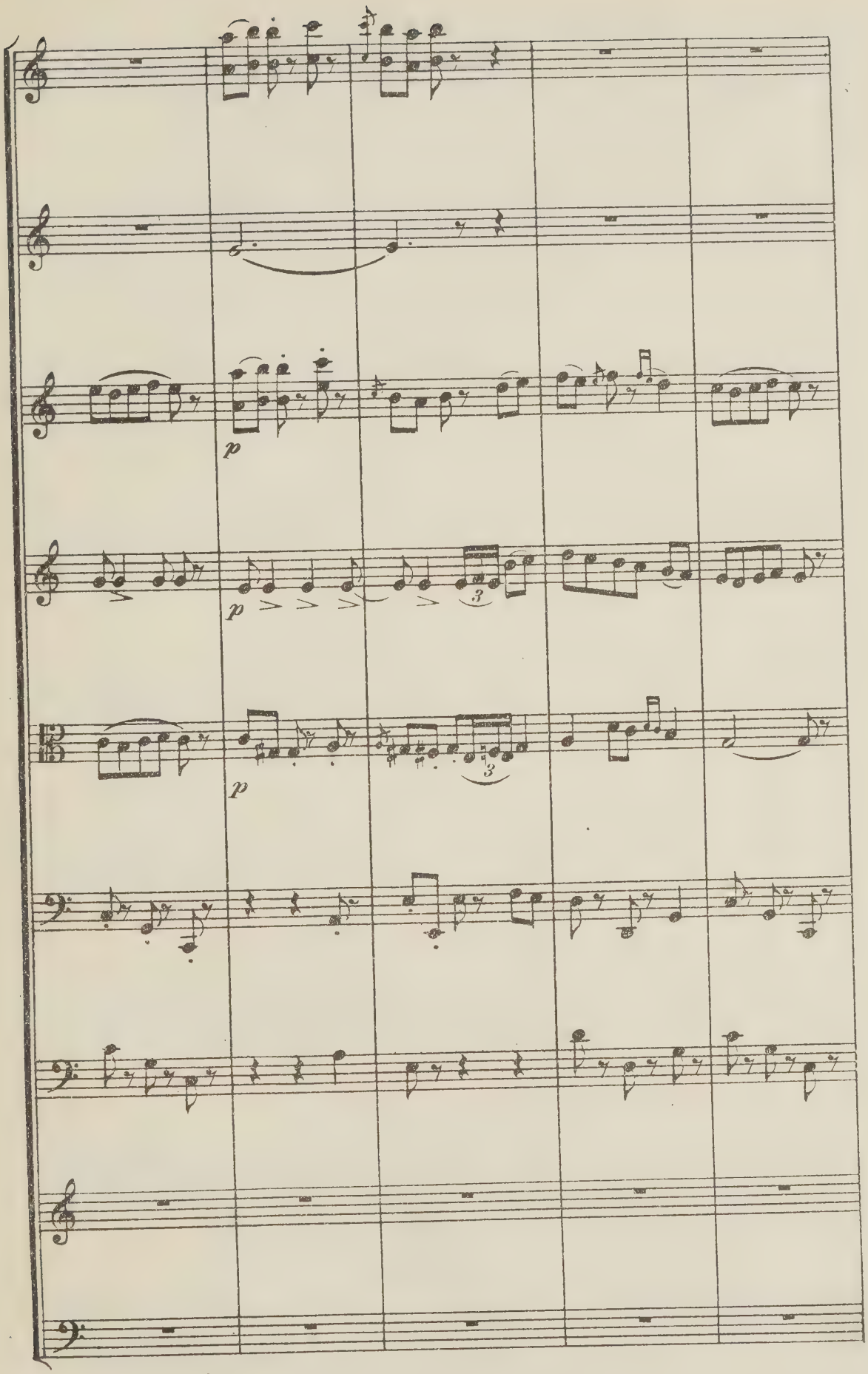
99)

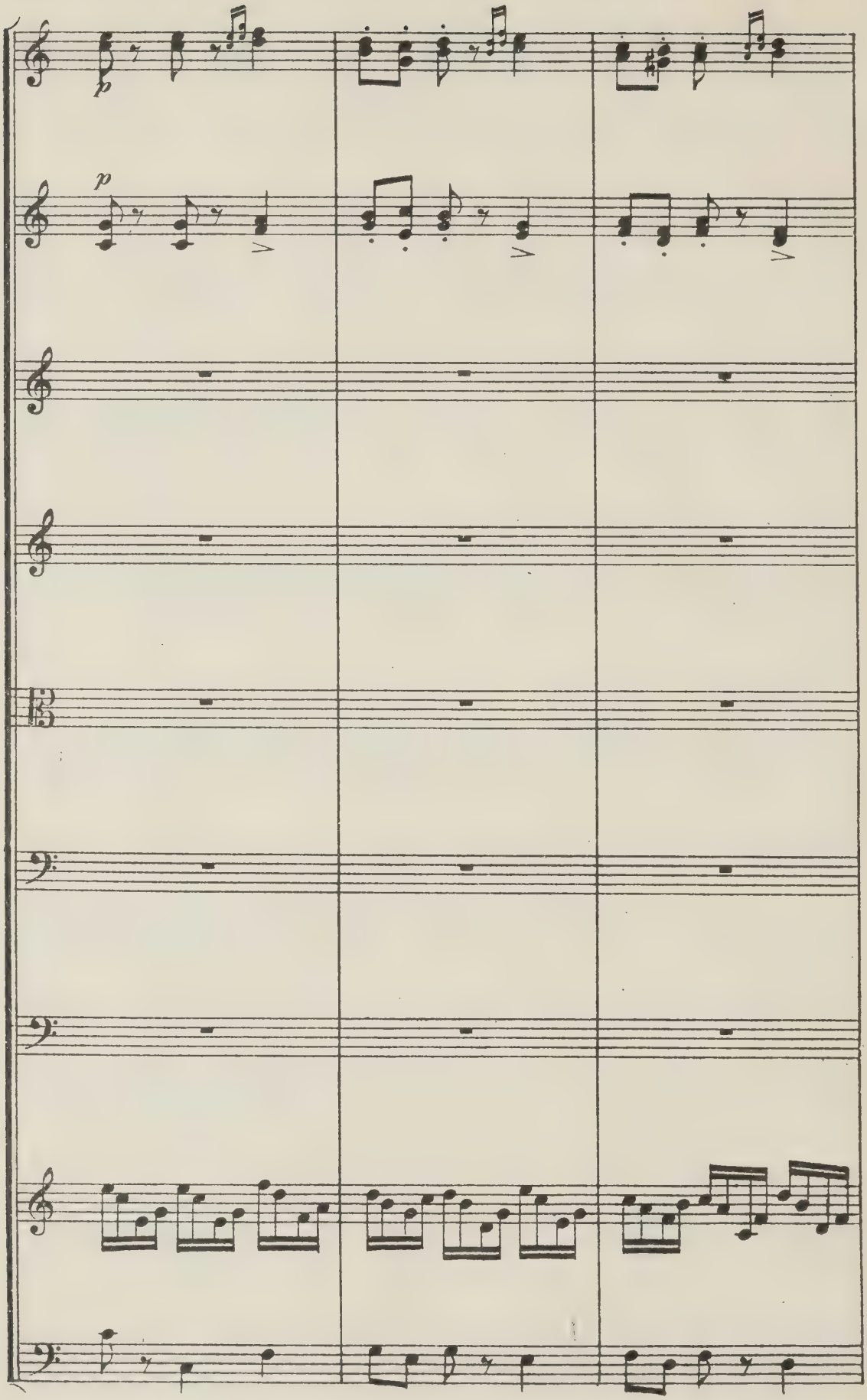
Minueto de Comedia del Buen Retiro

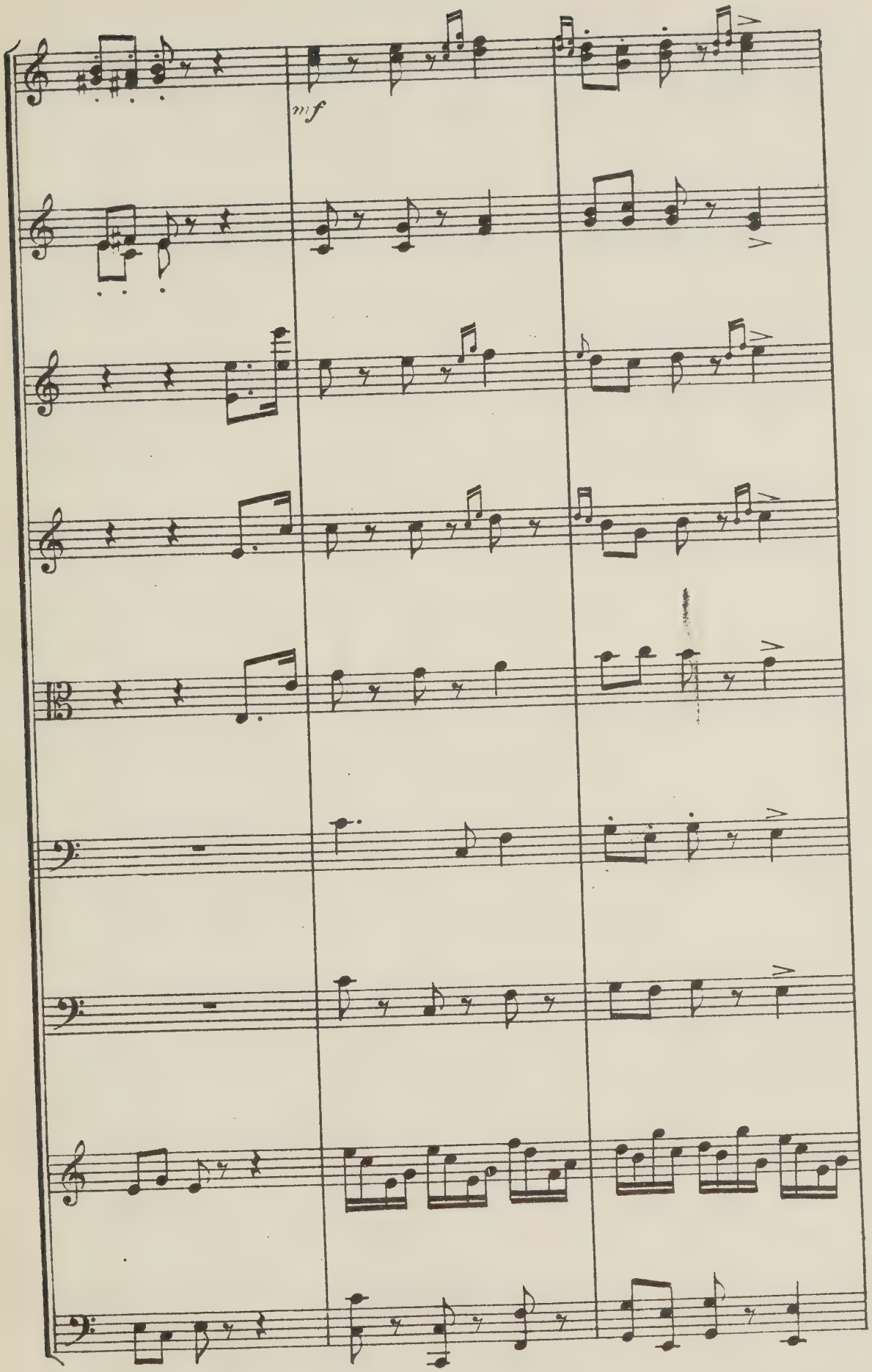
del Doctor José Bassa

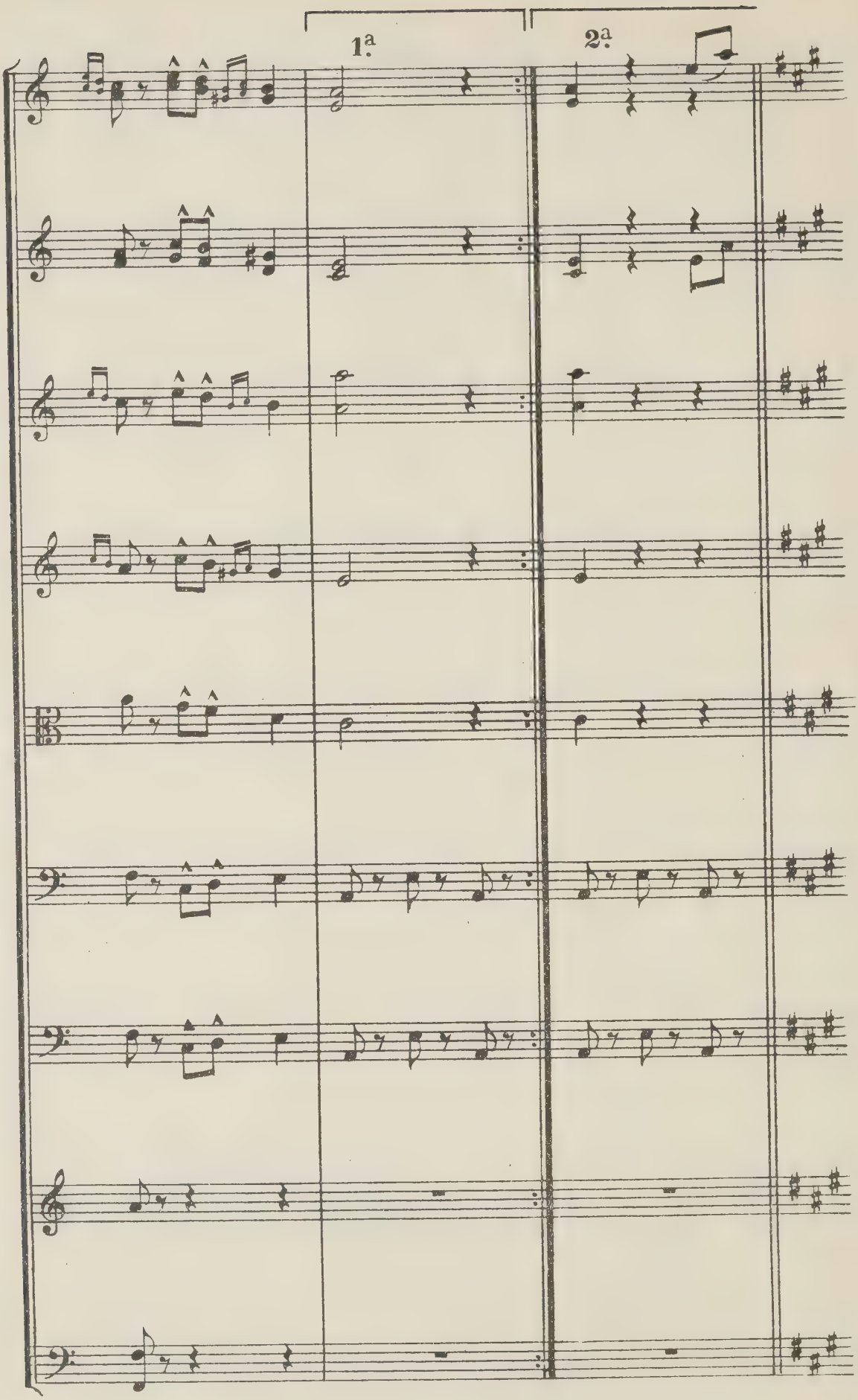
Transcripción para pequeña orquesta.
F. Pedrell.

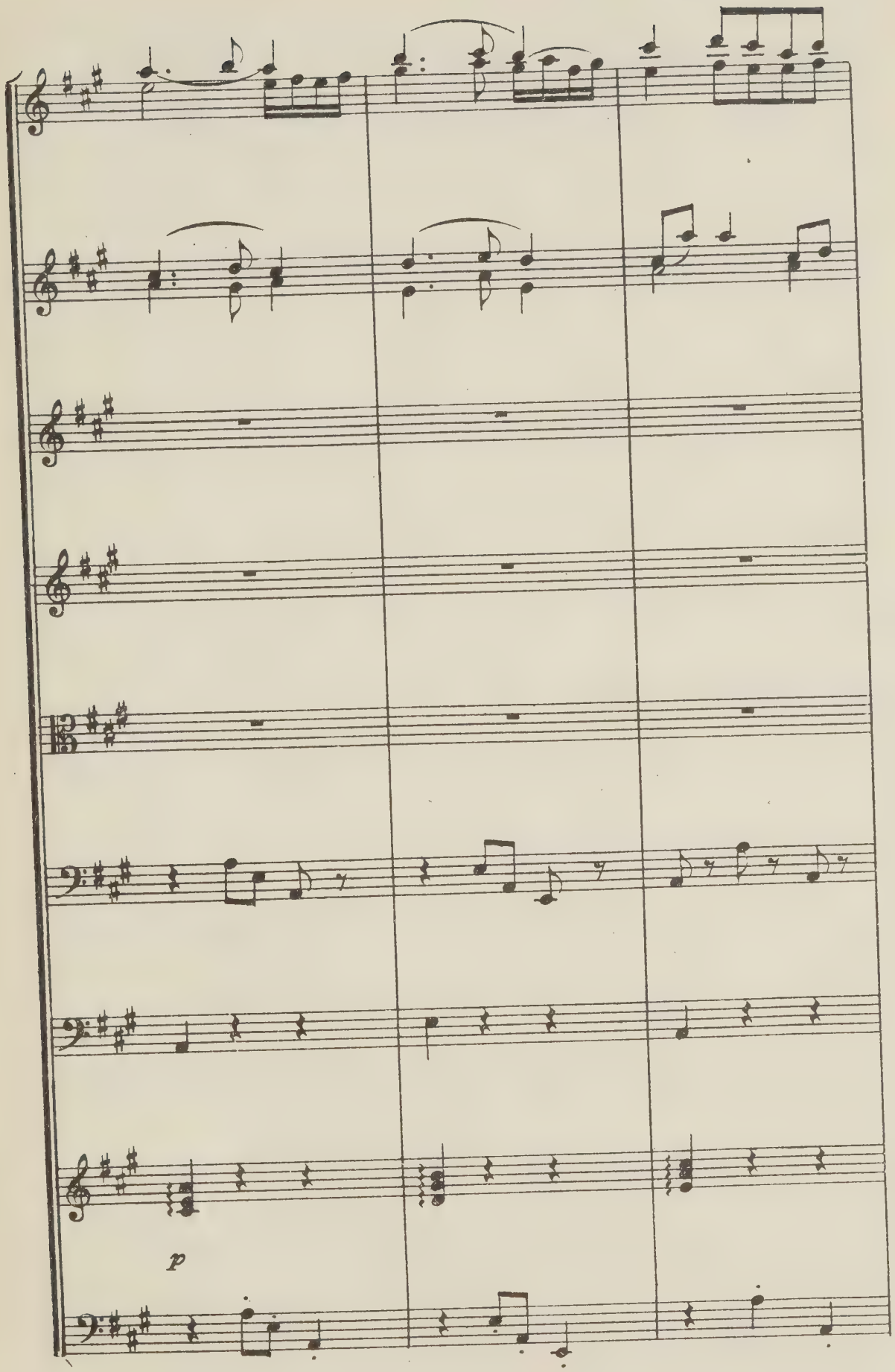


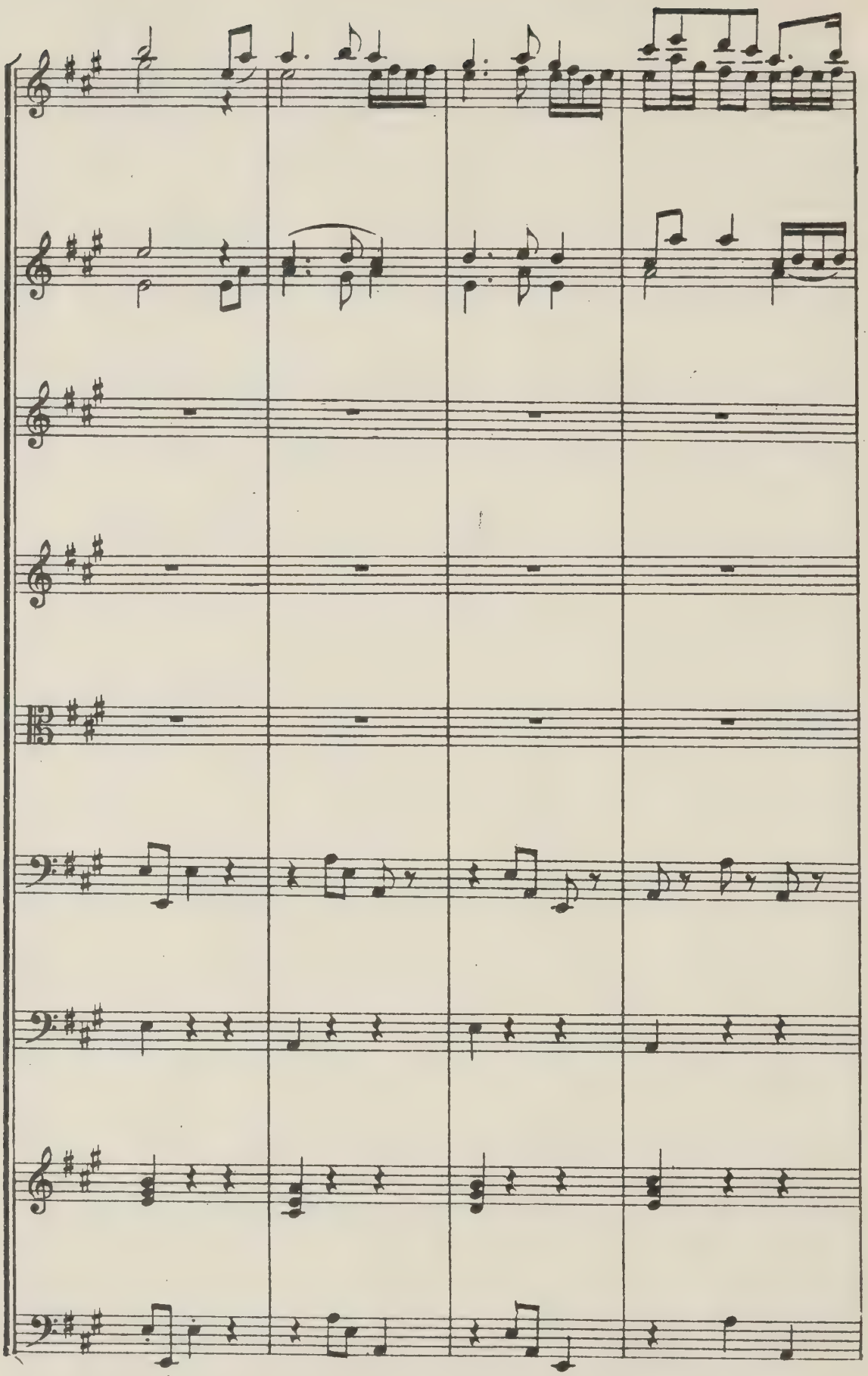

p
p
3
p
3

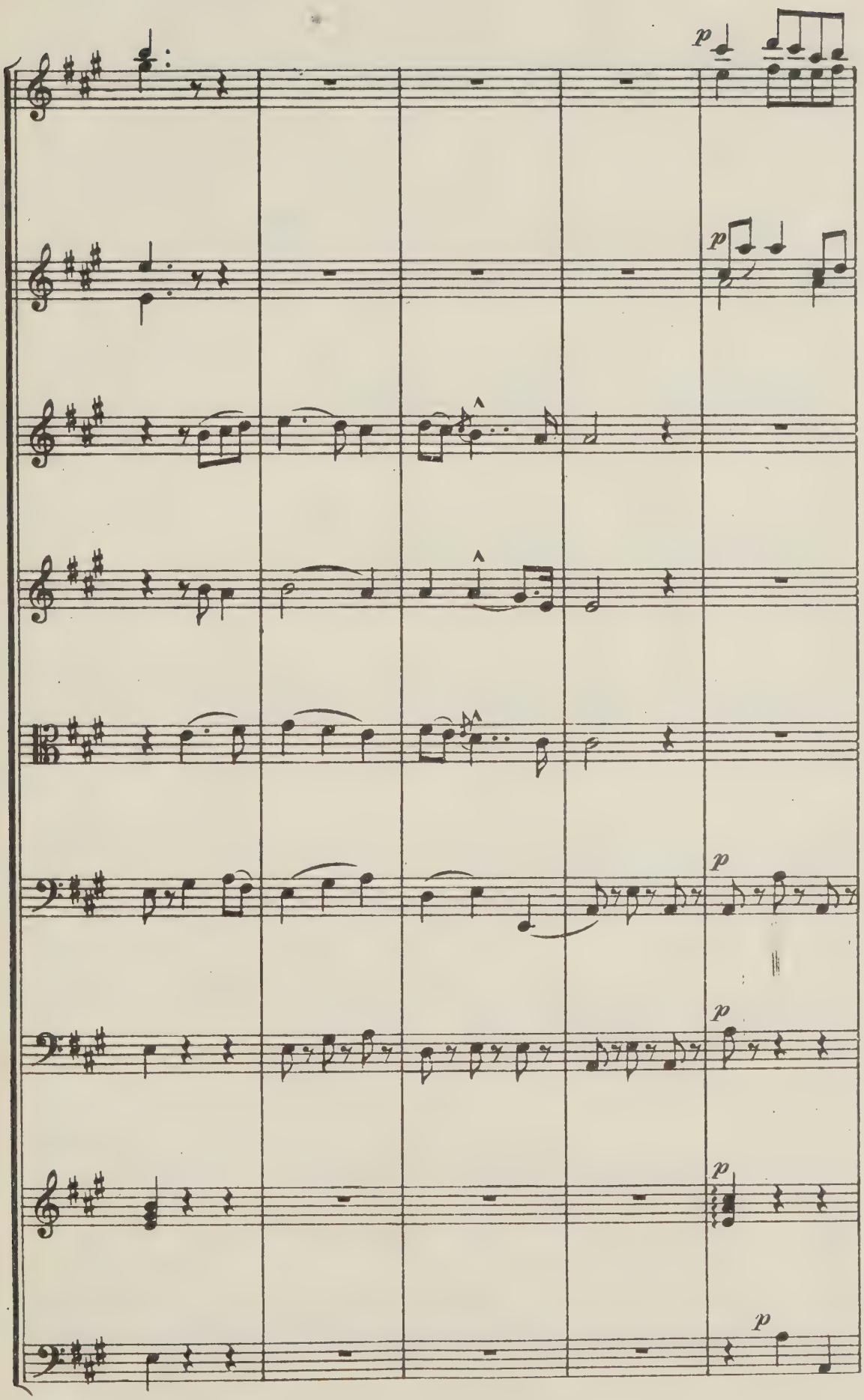

p
p

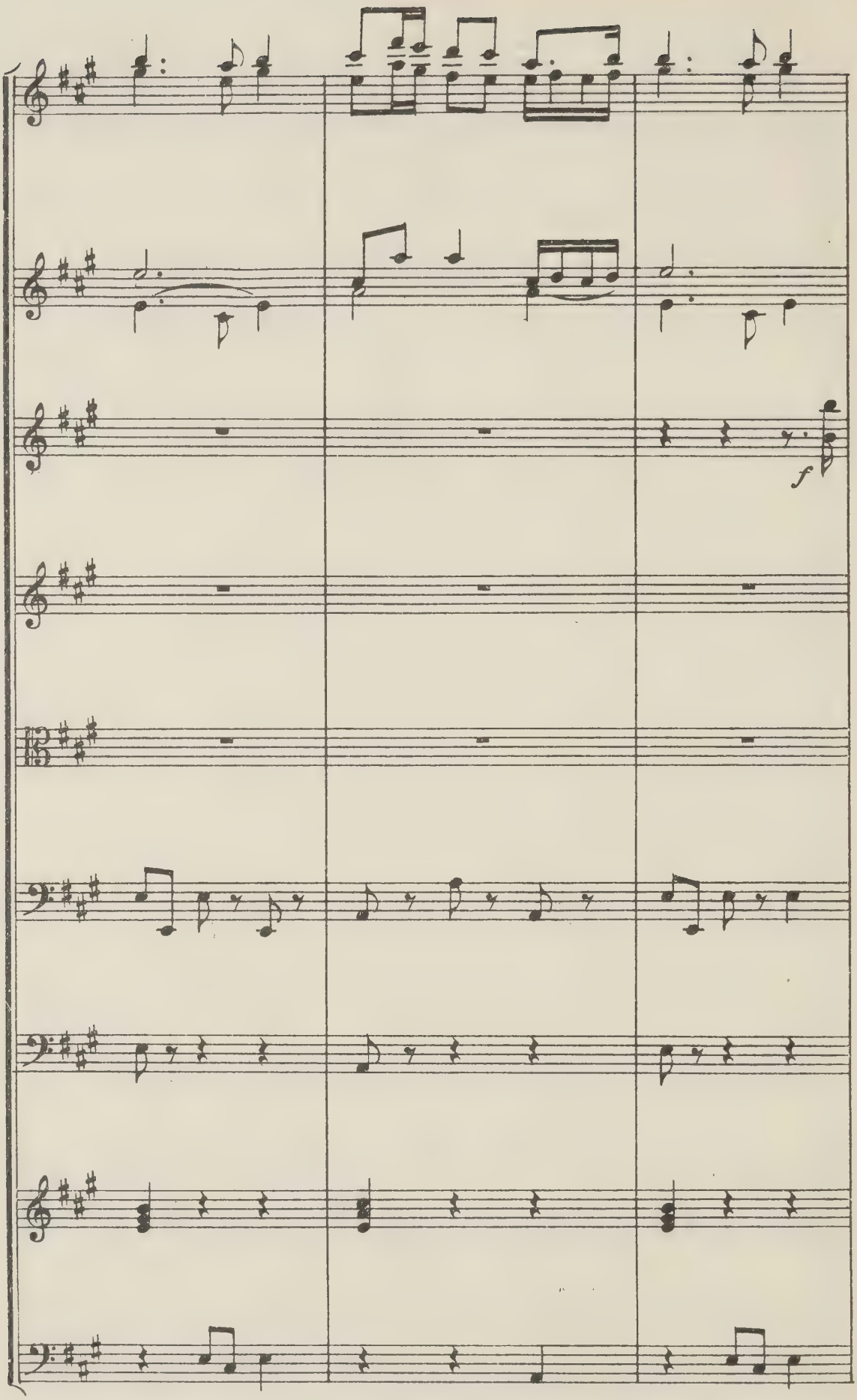

mf

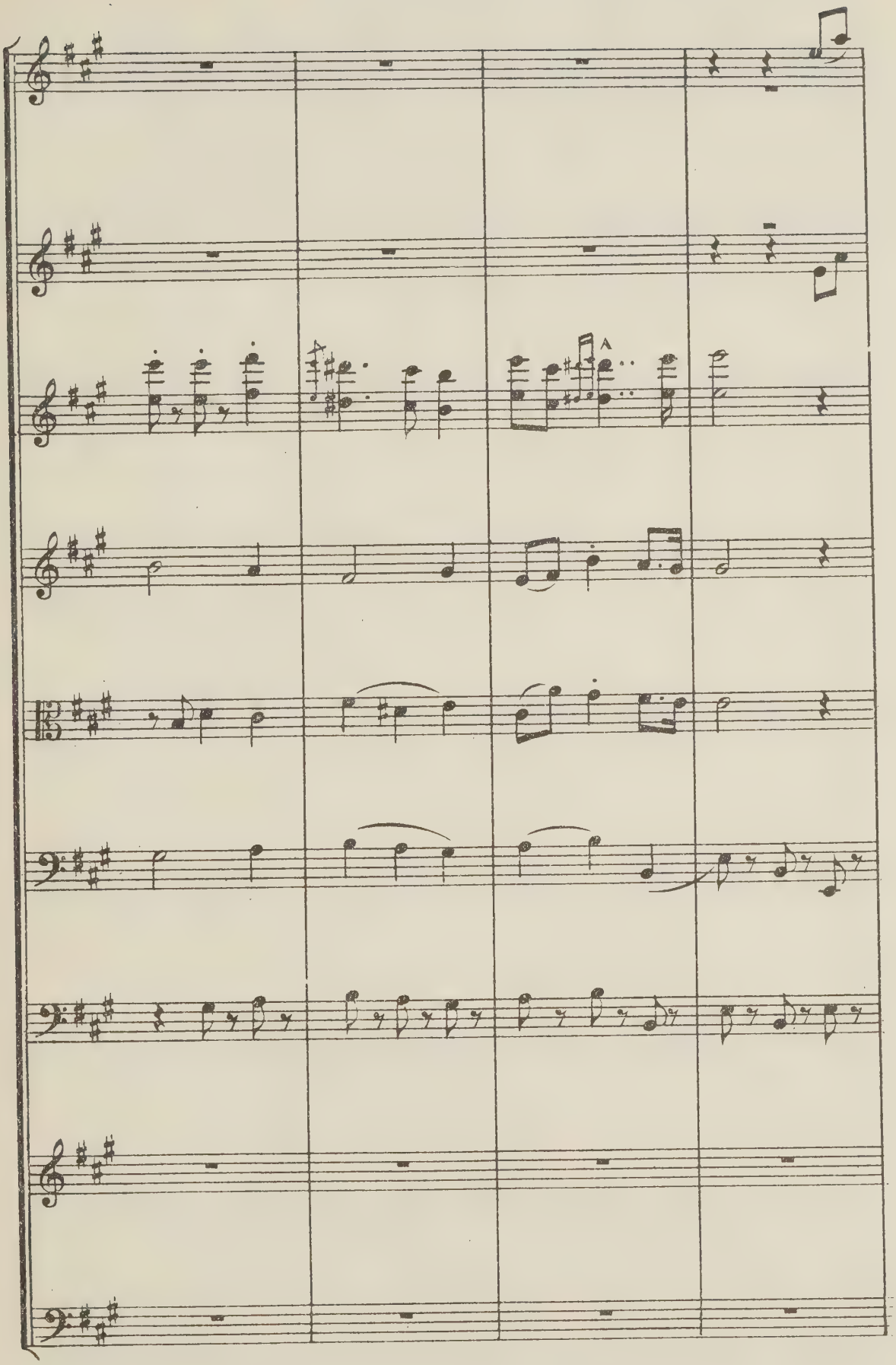

1.ª
2.ª

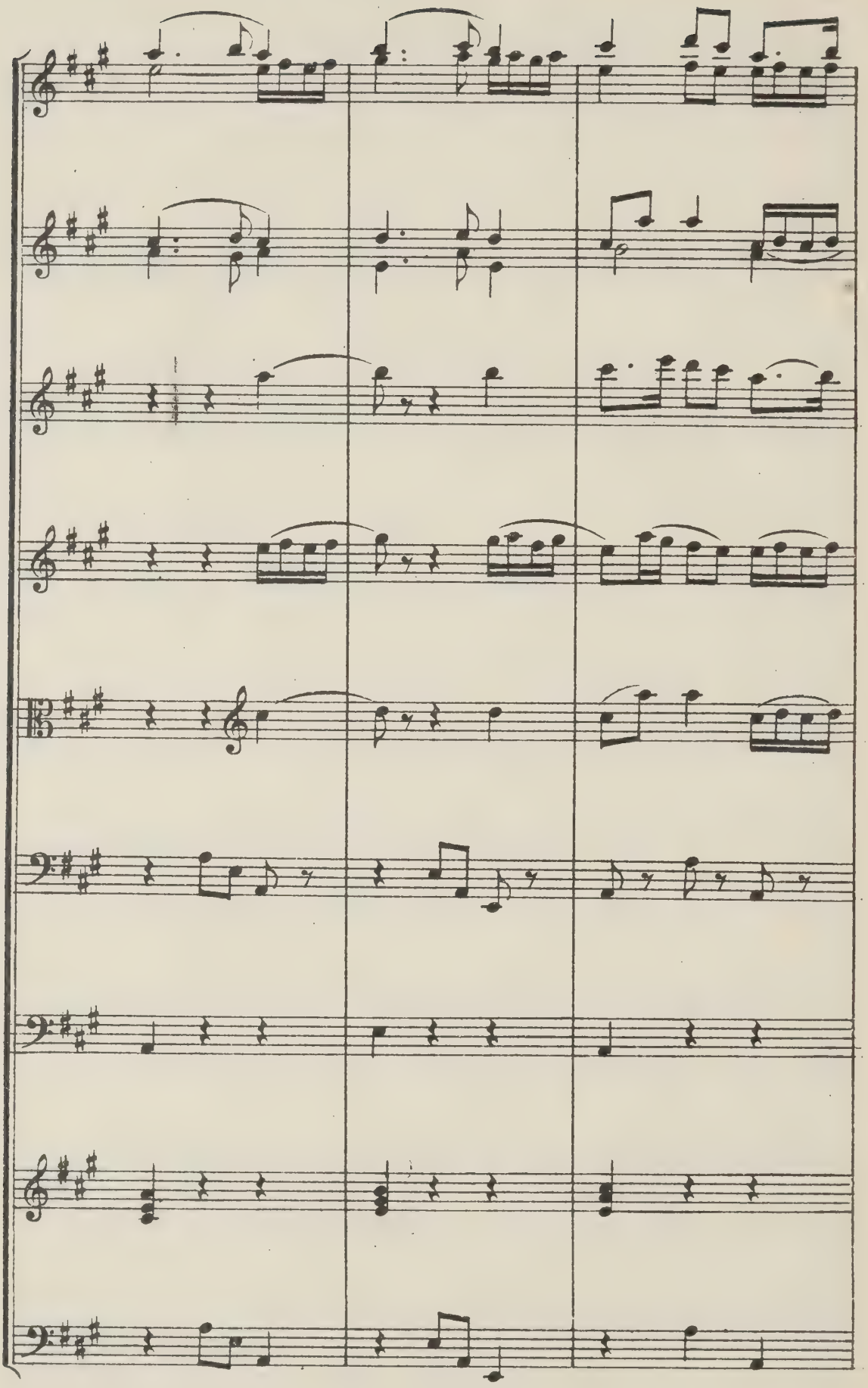

p

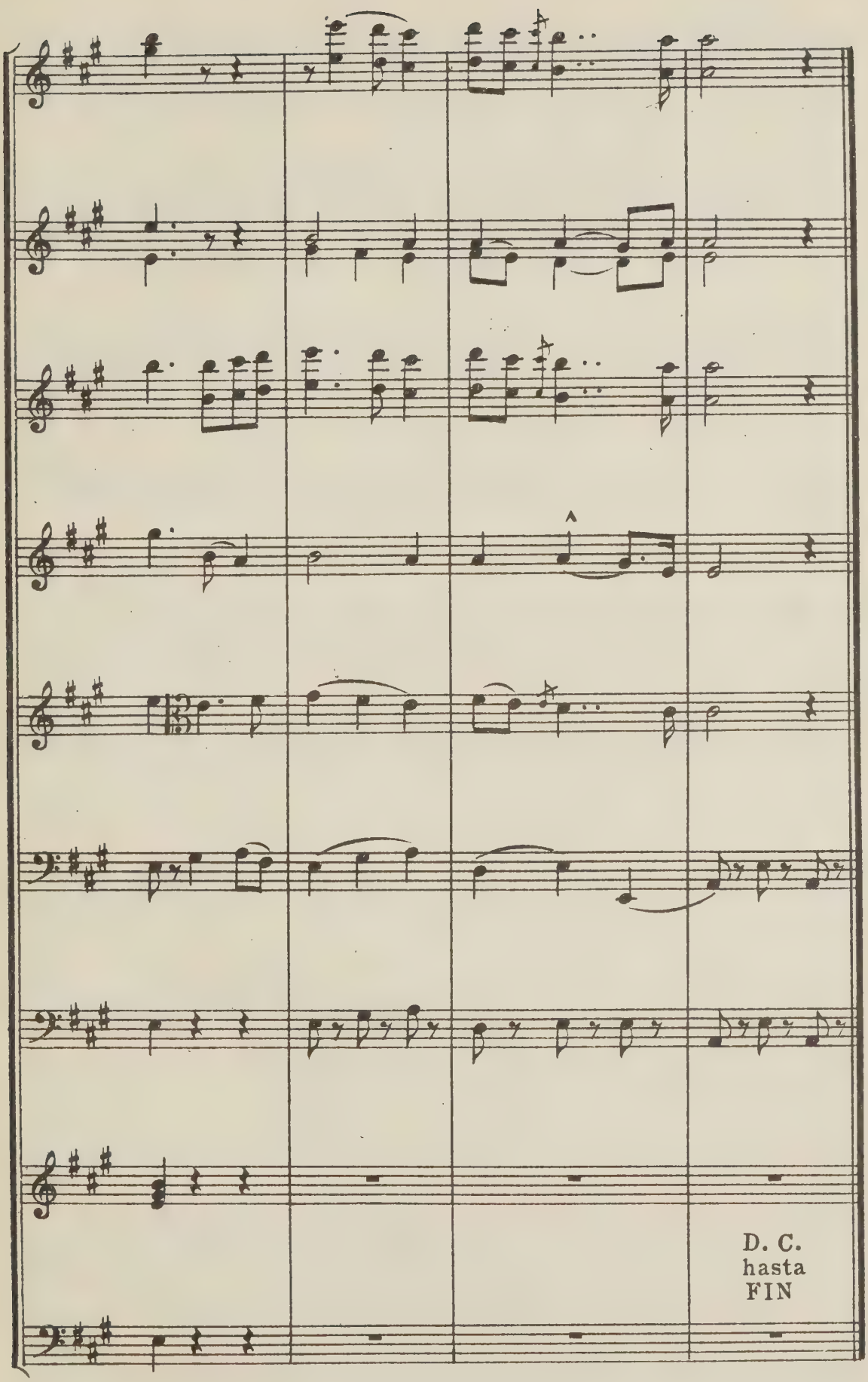



p
p
p
p
p
p


f


A




D. C.
hasta
FIN

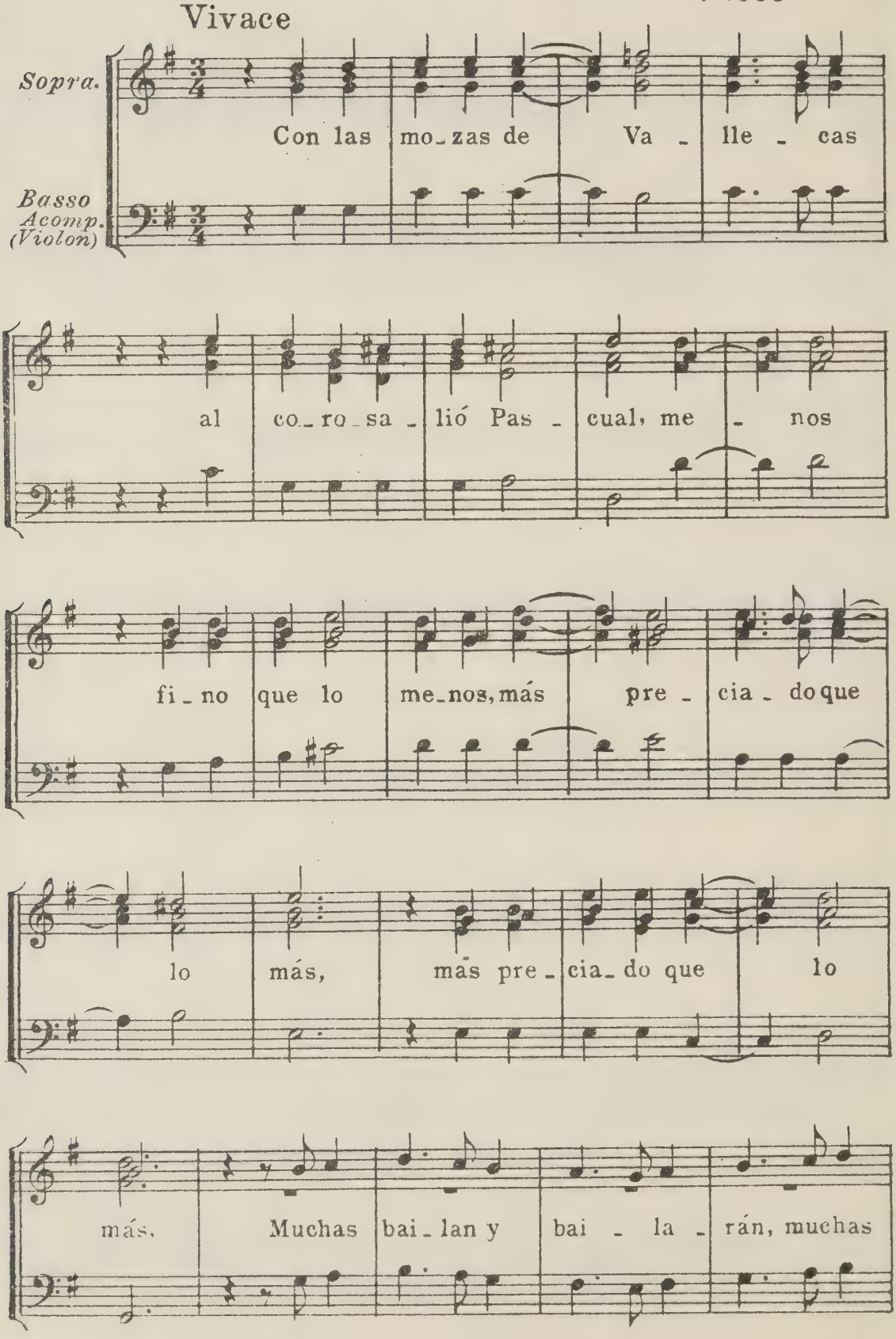
100)

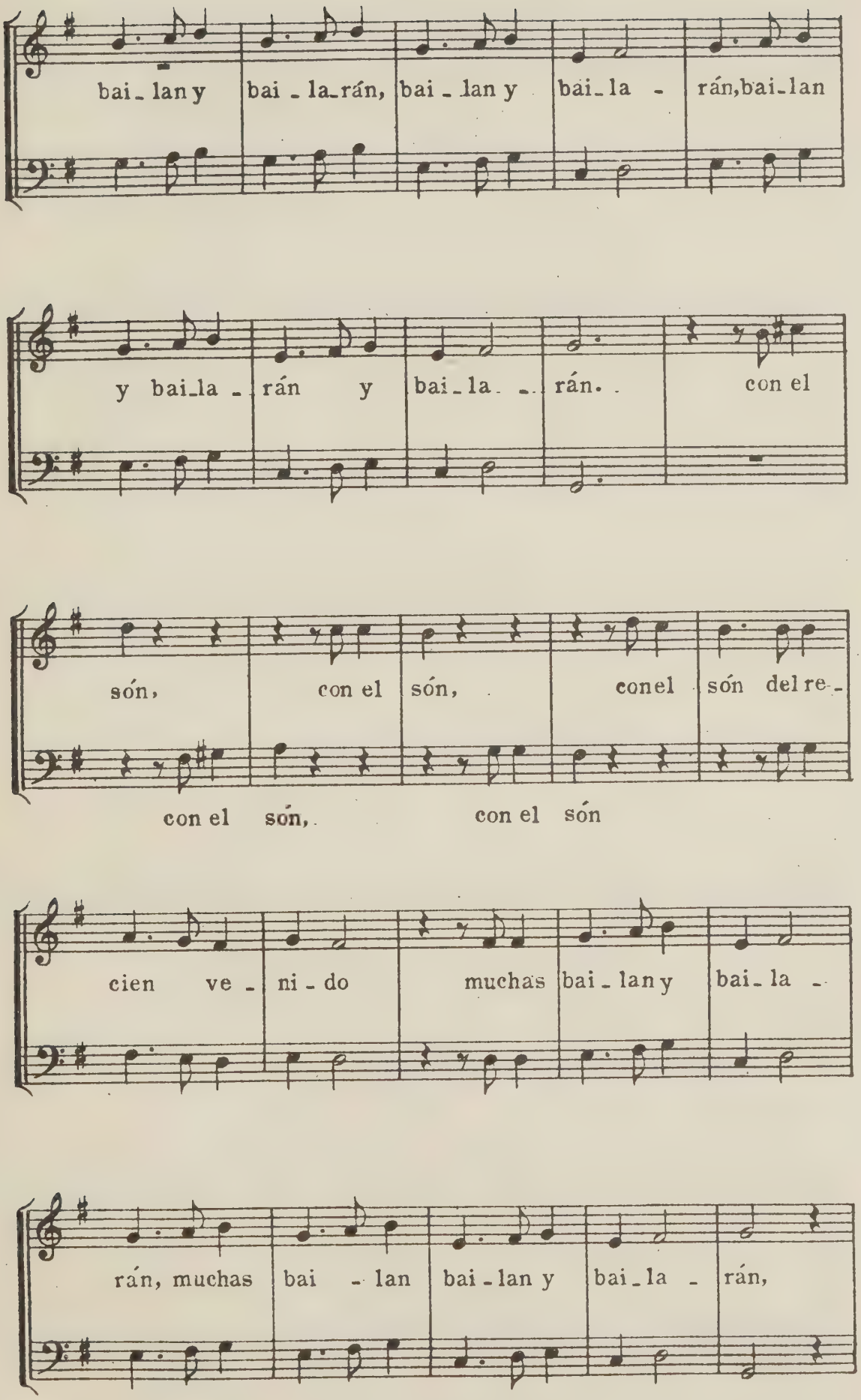
Bailete

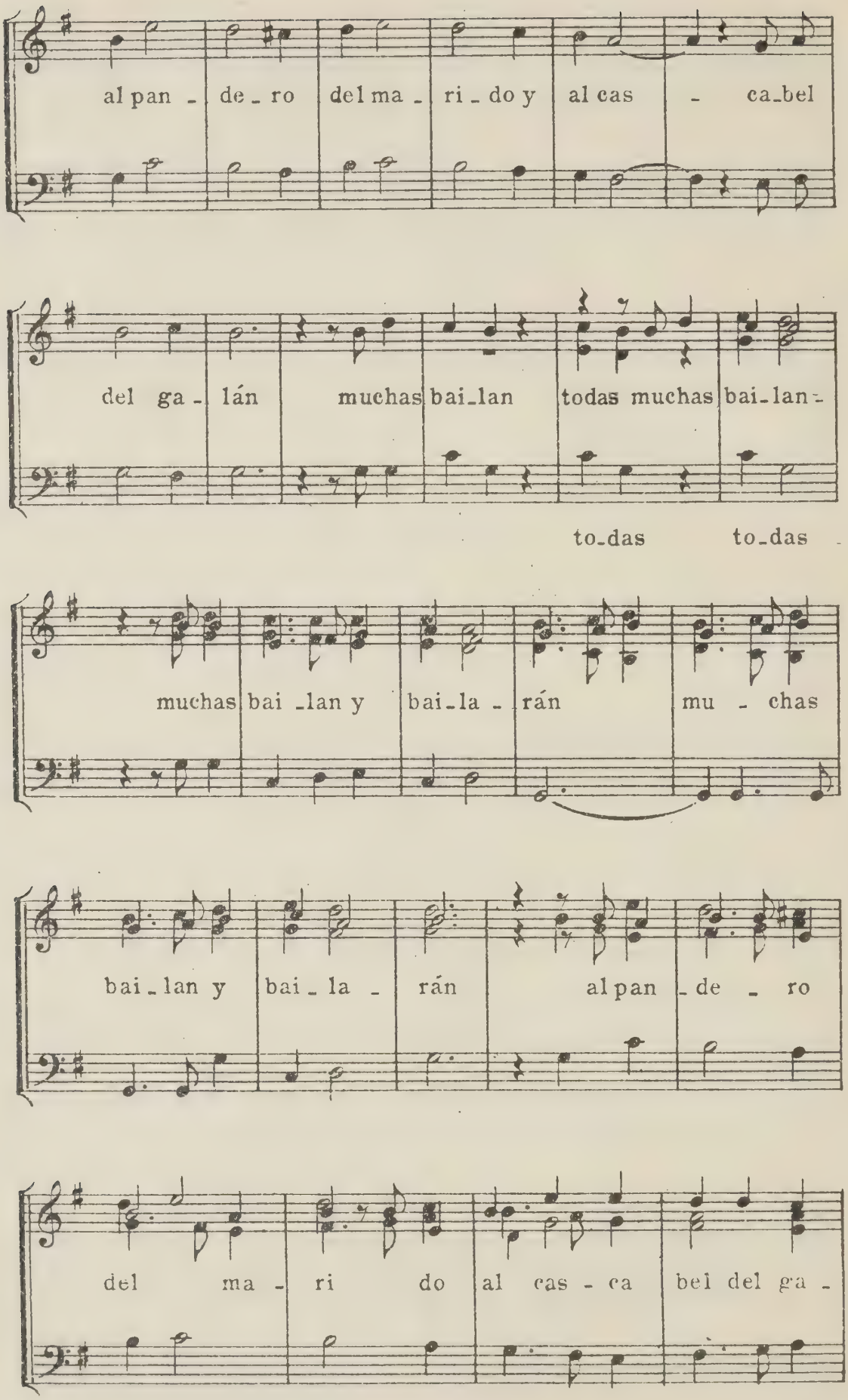
P. Manuel Correa

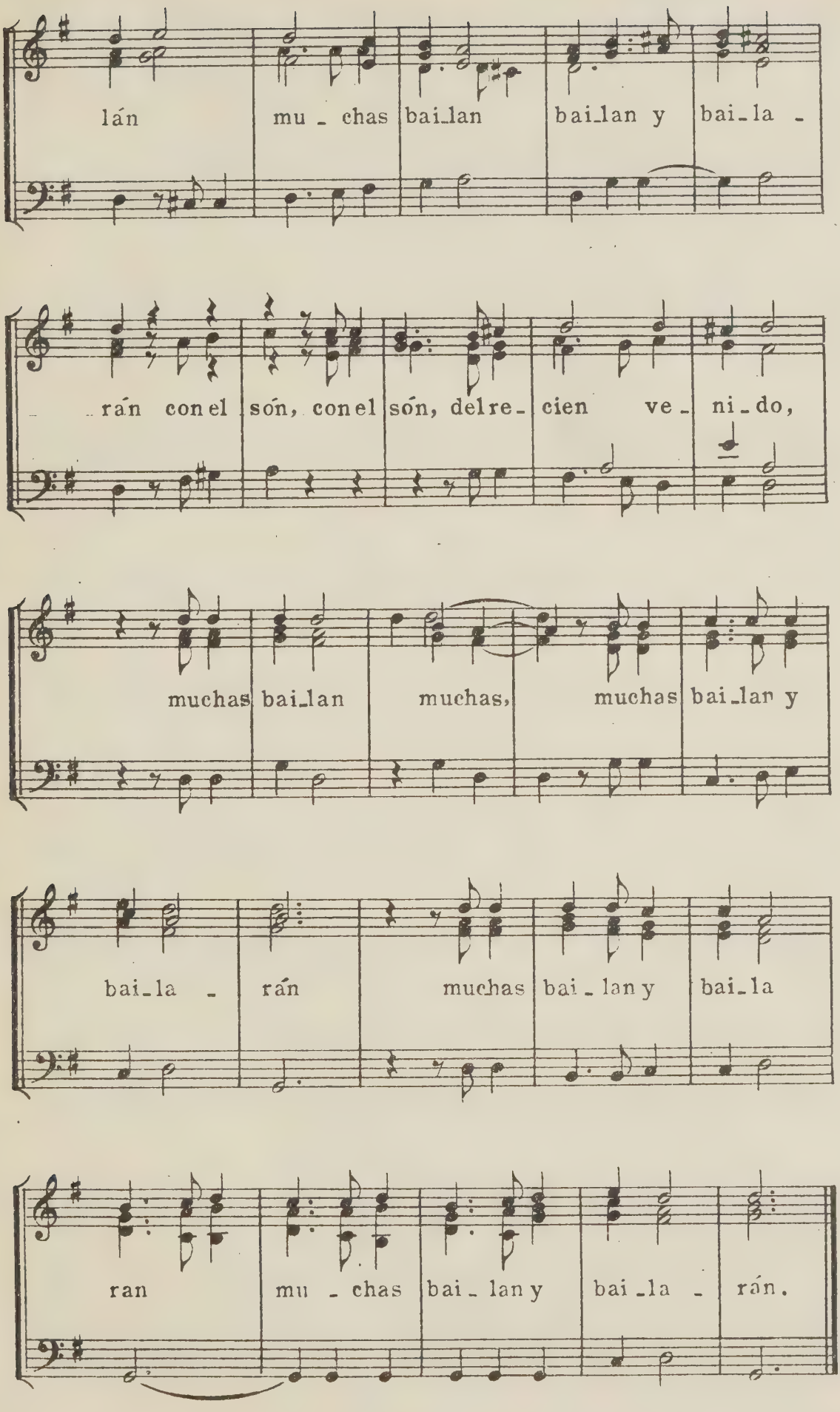
+ 1653

Vivace




bai_lan y bai_la_rán, bai_lan y bai_la_rán, bai_lan
y bai_la_rán y bai_la_rán. con el
són, con el són, con el són del re_
con el són, con el són
cien ve_ni_do muchas bai_lan y bai_la_
rán, muchas bai_lan bai_lan y bai_la_rán,


al pan - de - ro del ma - ri - do y al cas - ca-bel
del ga - lán muchas bai-lan todas muchas bai-lan-
to-das to-das
muchas bai -lan y bai-la - rán mu - chas
bai-lan y bai - la - rán al pan - de - ro
del ma - ri do al cas - ca bel del ga -

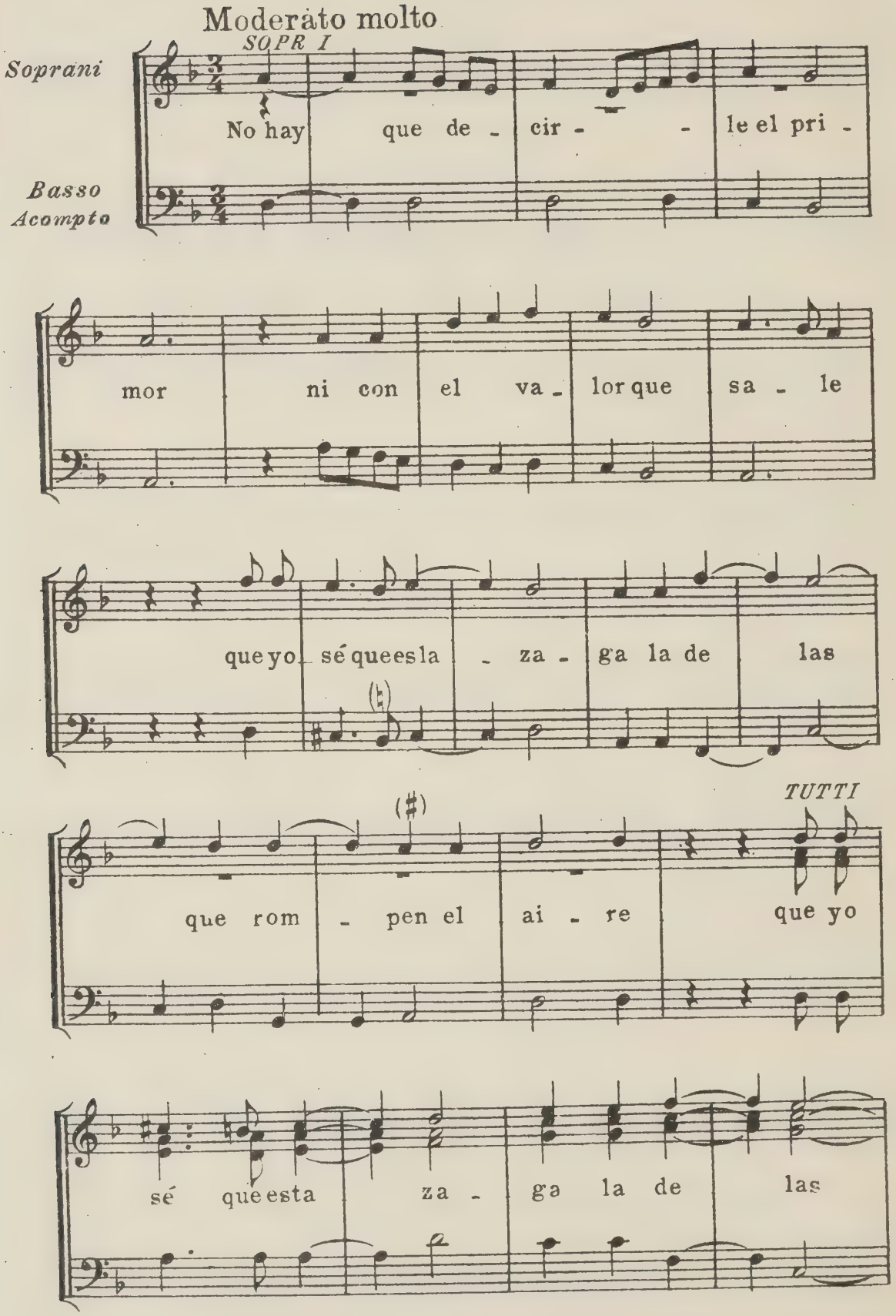

lán mu - chas bai-lan bai-lan y bai-la -
rán con el són, con el són, del re- cien ve- ni-do,
muchas bai-lan muchas, muchas bai-lan y
bai-la - rán muchas bai-lan y bai-la
ran mu - chas bai-lan y bai-la - rán.

101)

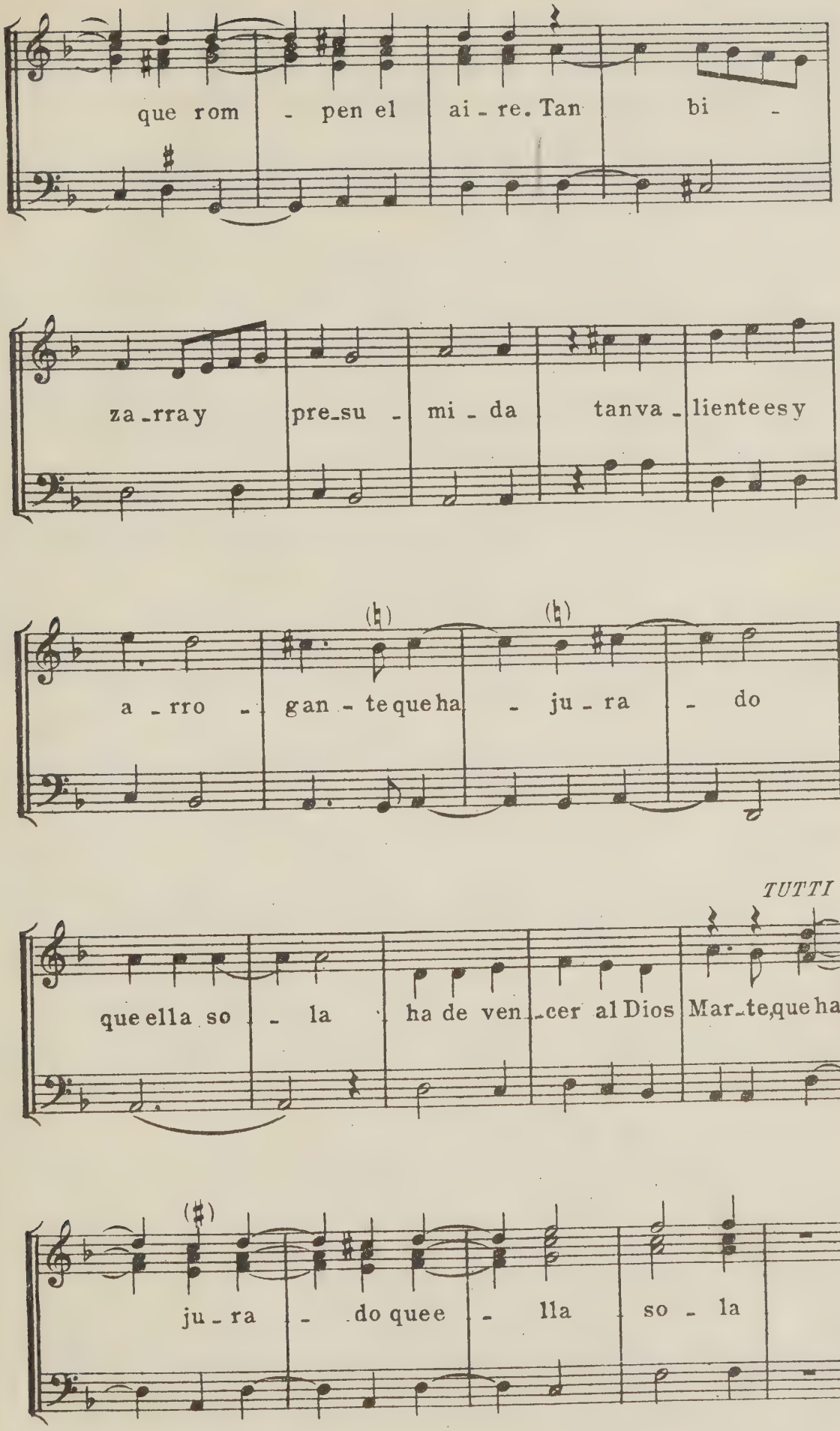
Jácara

Anónimo

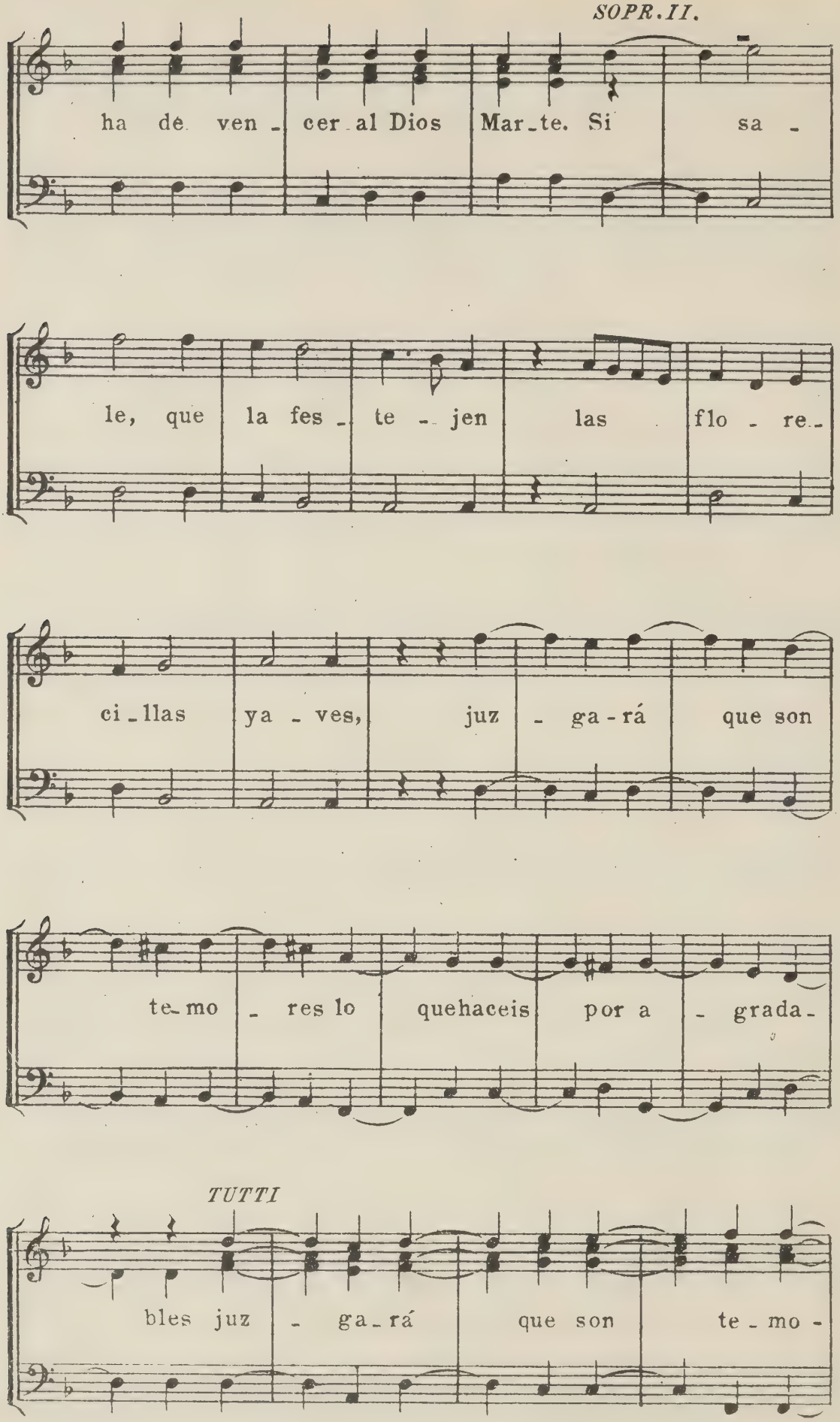
Moderato molto

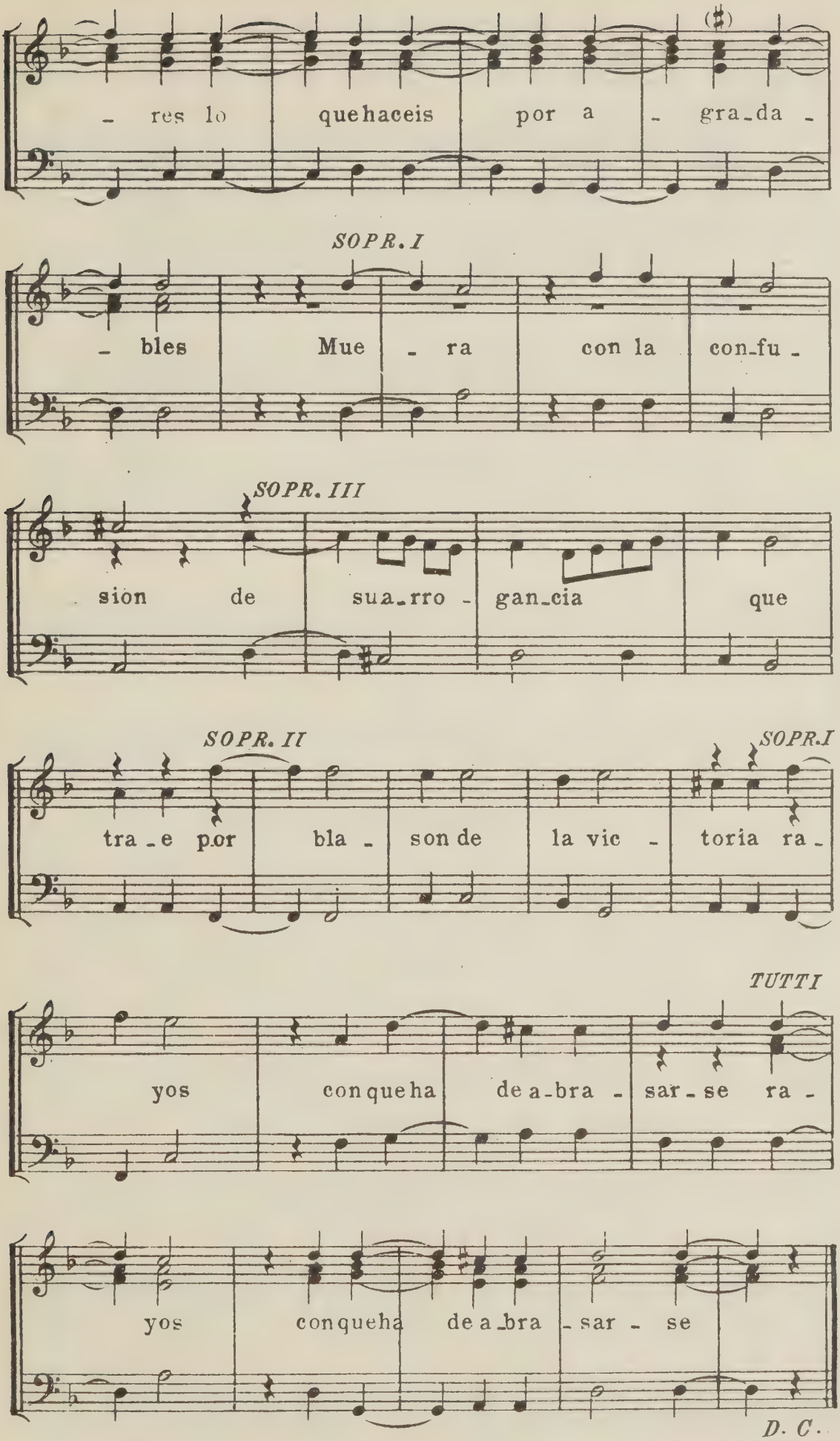


SOPR. I


que rom - pen el ai - re. Tan bi -
za - rray pre - su - mi - da tan va - liente es y
a - rro - gan - te que ha - ju - ra - do
TUTTI
que ella so - la ha de ven - cer al Dios Mar - te, que ha
ju - ra - do que e - lla so - la

SOPR. II.

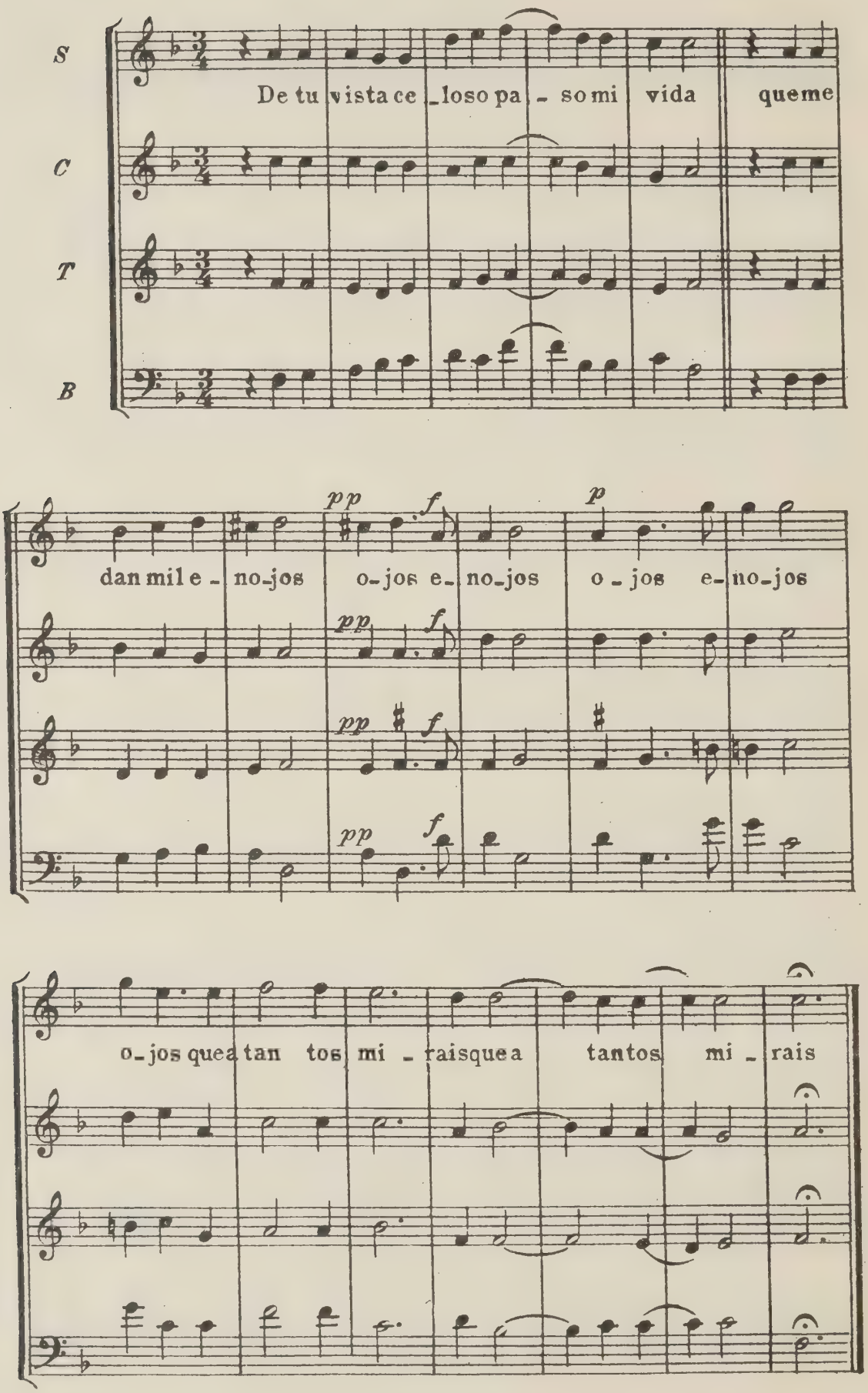

ha de ven - cer al Dios Mar - te. Si sa -
le, que la fes - te - jen las flo - re -
ci - llas ya - ves, juz - ga - rá que son
te - mo - res lo quehaceis por a - grada -
TUTTI
bles juz - ga - rá que son te - mo -


- res lo quehaceis por a - gra-da -
SOPR. I
- bles Mue - ra con la con-fu -
SOPR. III
sion de sua-rro - gan-cia que
SOPR. II
SOPR. I
tra-e por bla - son de la vic - toria ra -
TUTTI
yos conqueha de a-bra - sar - se ra -
yos conqueha de a-bra - sar - se
D. C.

102)

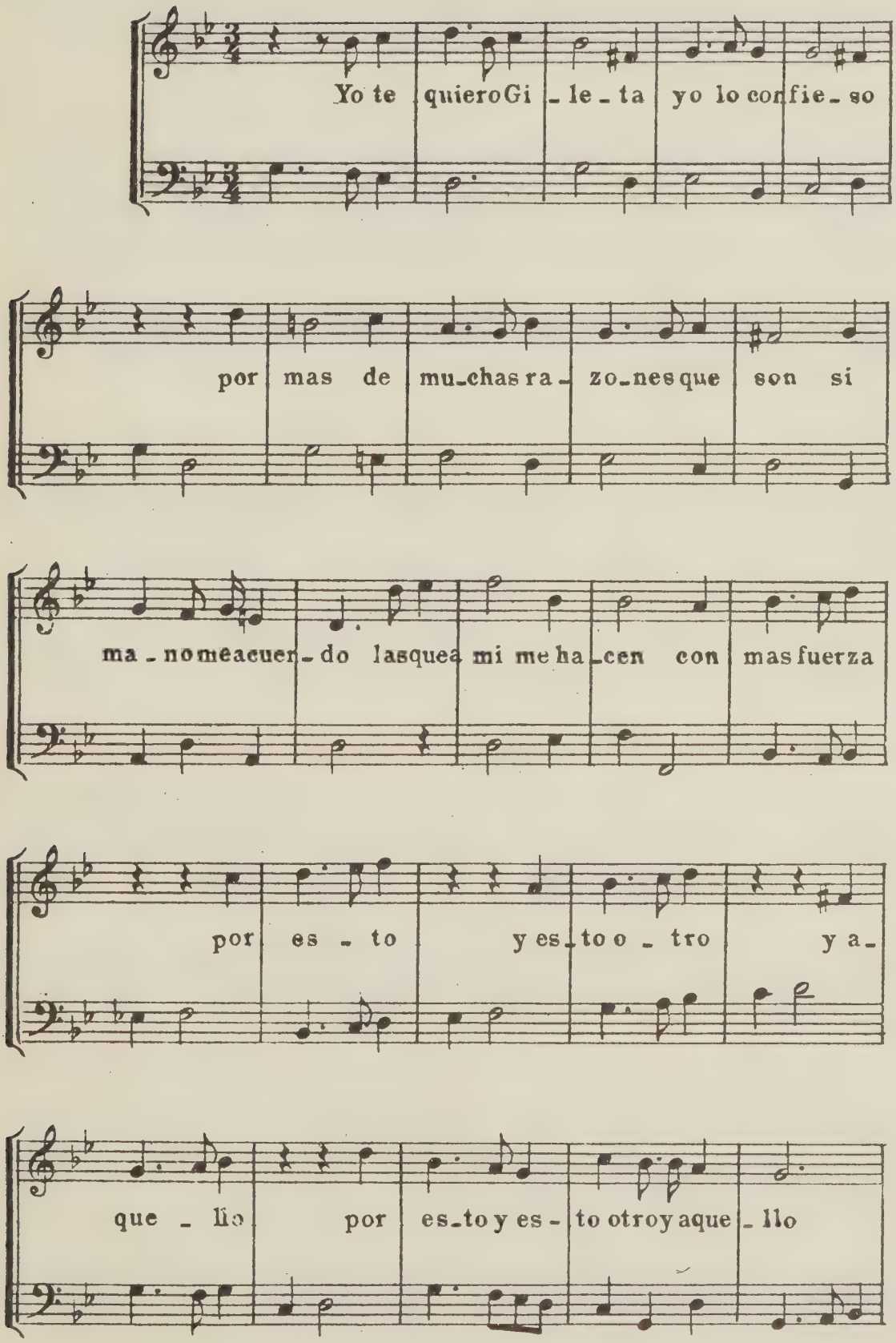
Seguidillas en eco

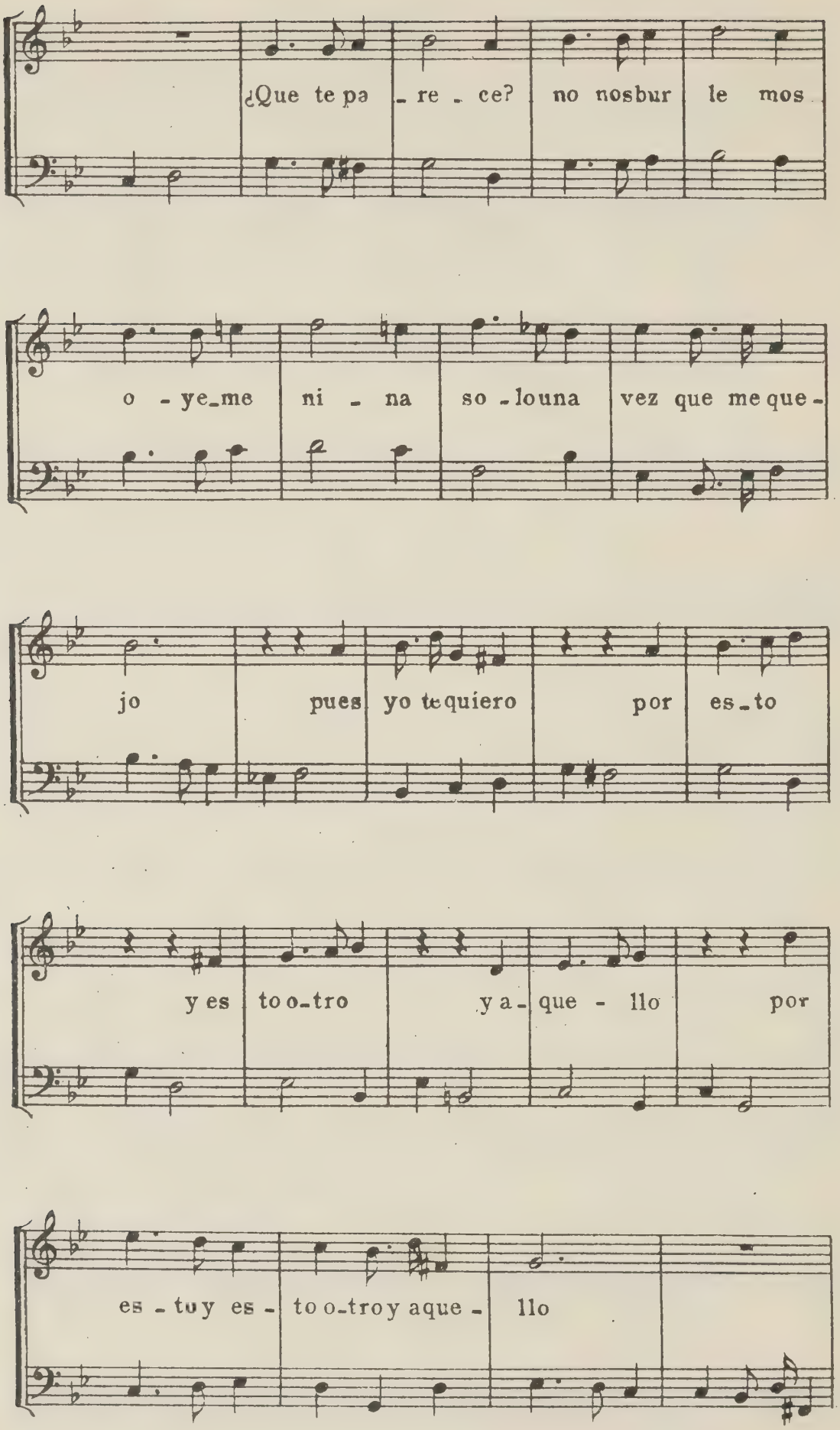
Anonimo

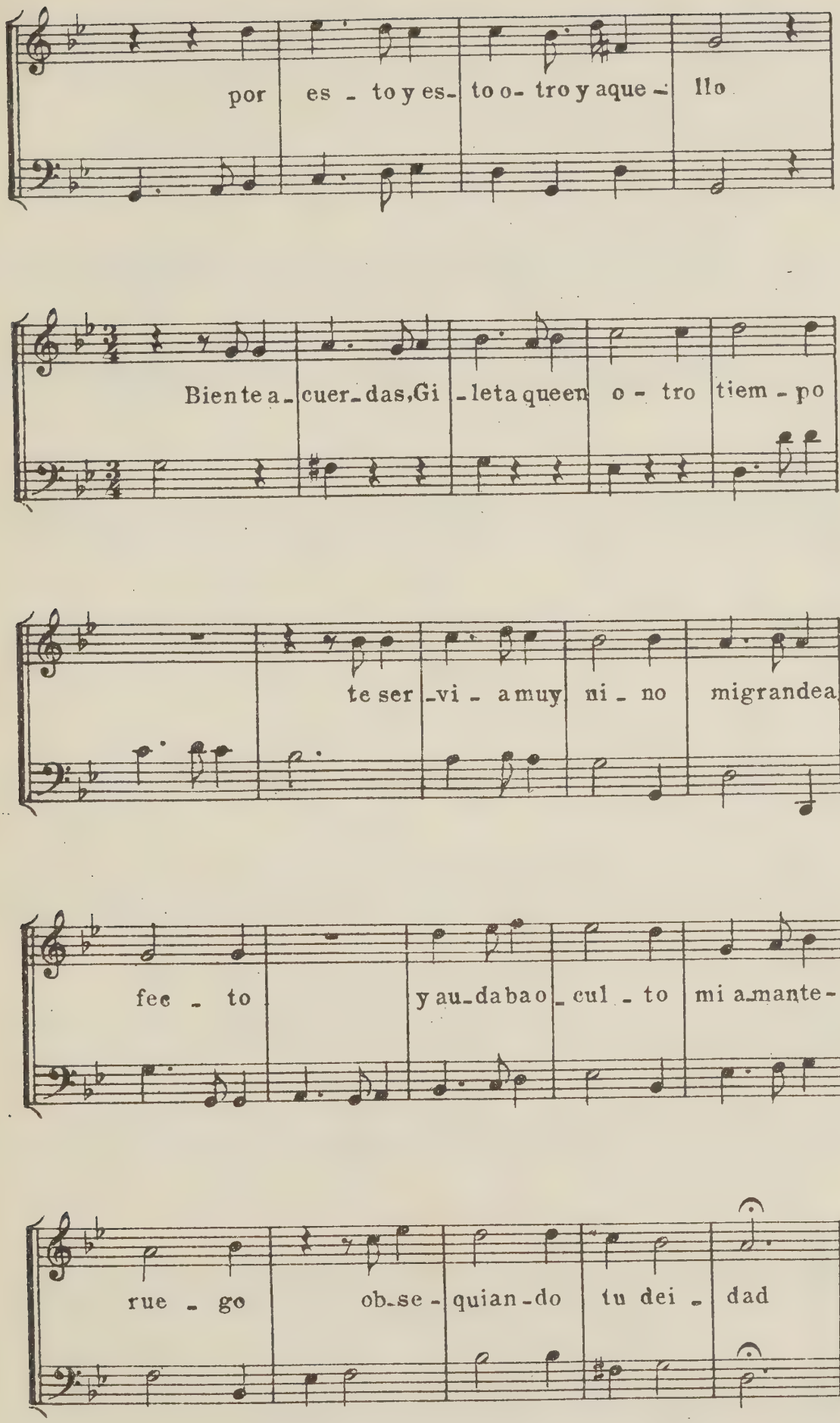


Tonada

Música y letra de
D. Sebastian Durón




¿Que te pa - re - ce? no nosbur le mos
o - ye_me ni - na so - lo una vez que me que -
jo pues yo te quiero por es_to
y es to o_tro y a - que - llo por
es - to y es - to o_tro y aque - llo

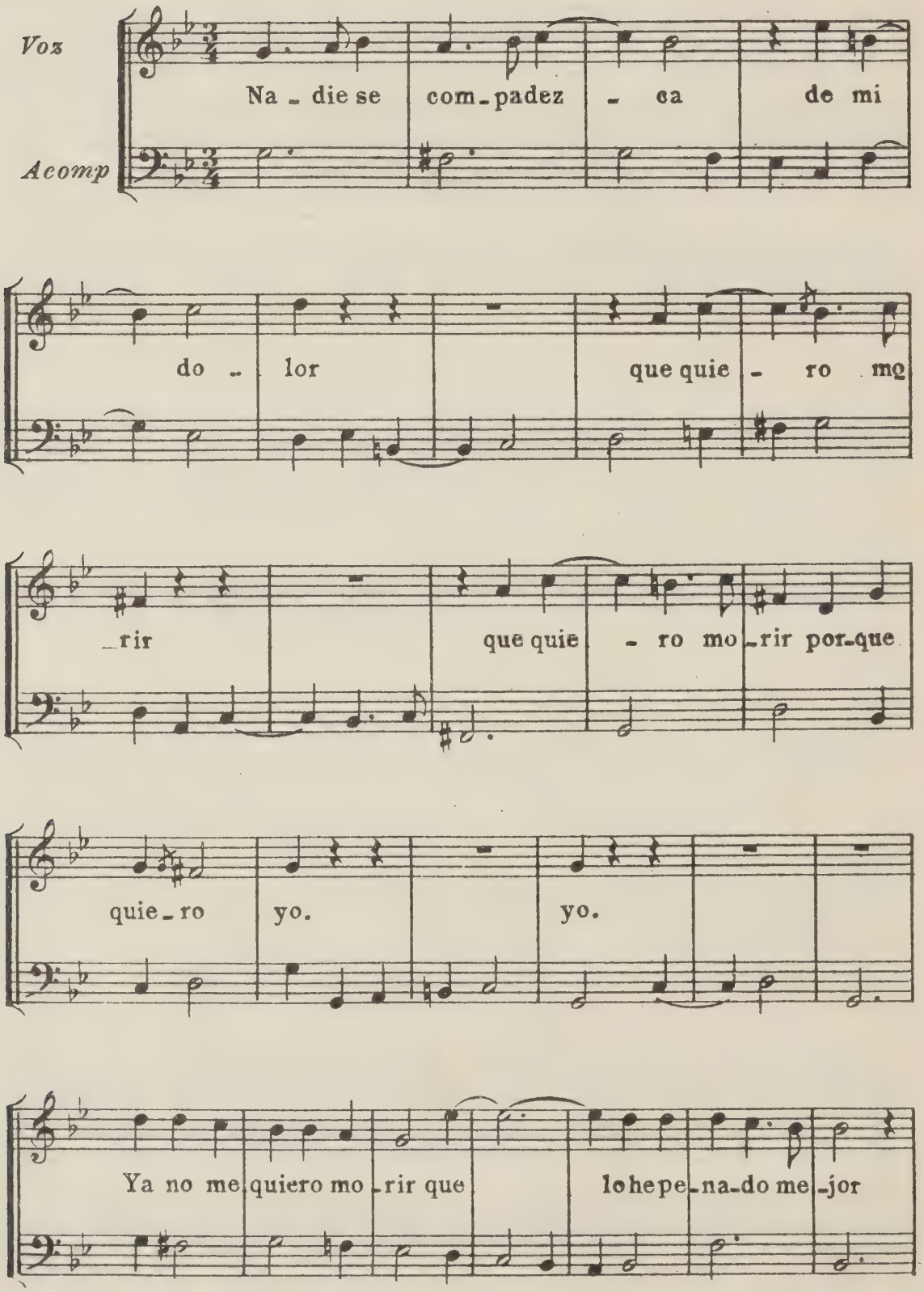

por es - to y es- to o- tro y aque - llo
Bien te a- cuer- das, Gi - leta queen o - tro tiem - po
te ser - vi - a muy ni - no migrandea
fec - to y au- da ba o - cul - to mi a- mante-
rue - go ob- se - quian - do tu dei - dad

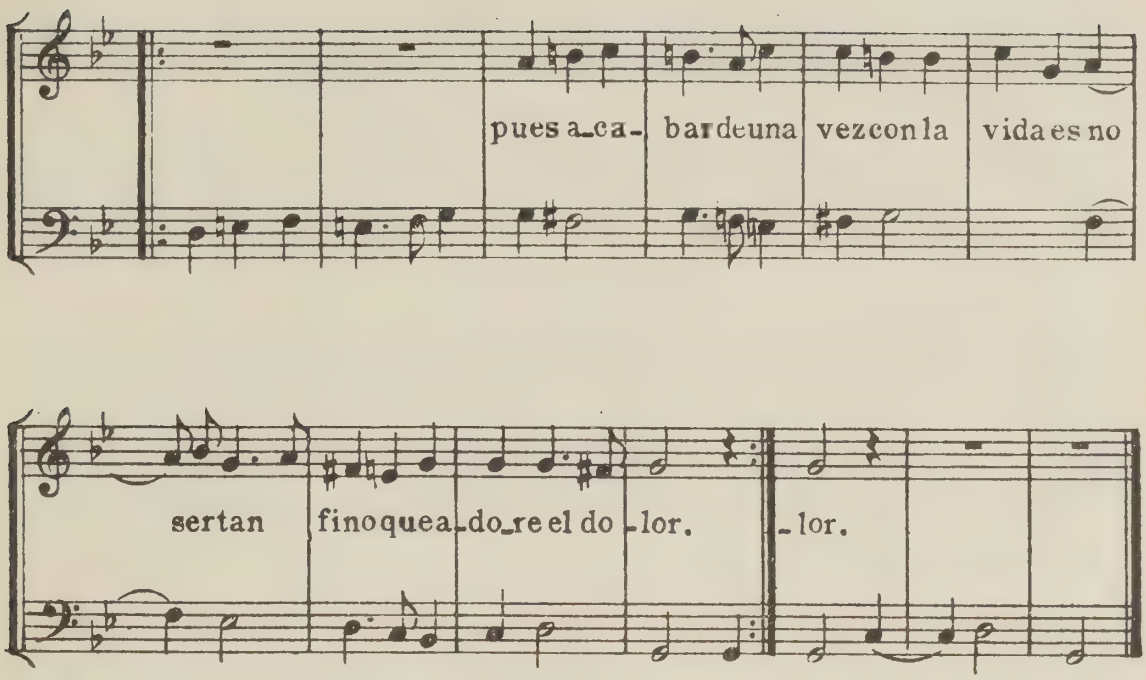
104)

Tonada a solo

Nadie se compadezca de mi

Sebastian Durón
+ 1715



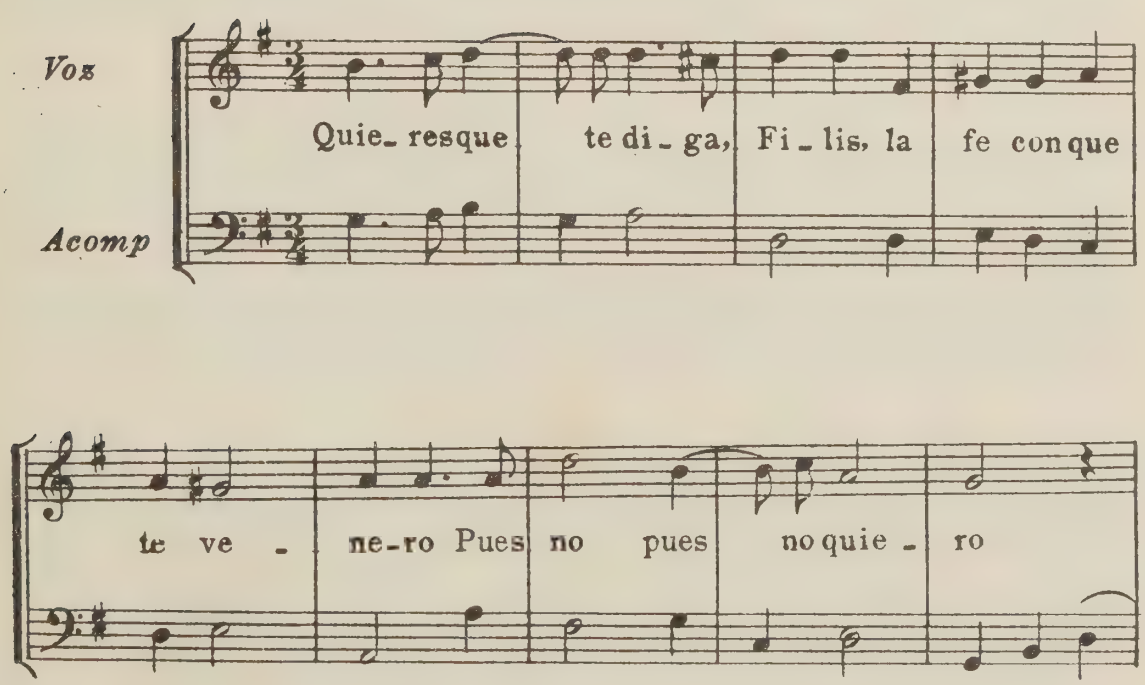


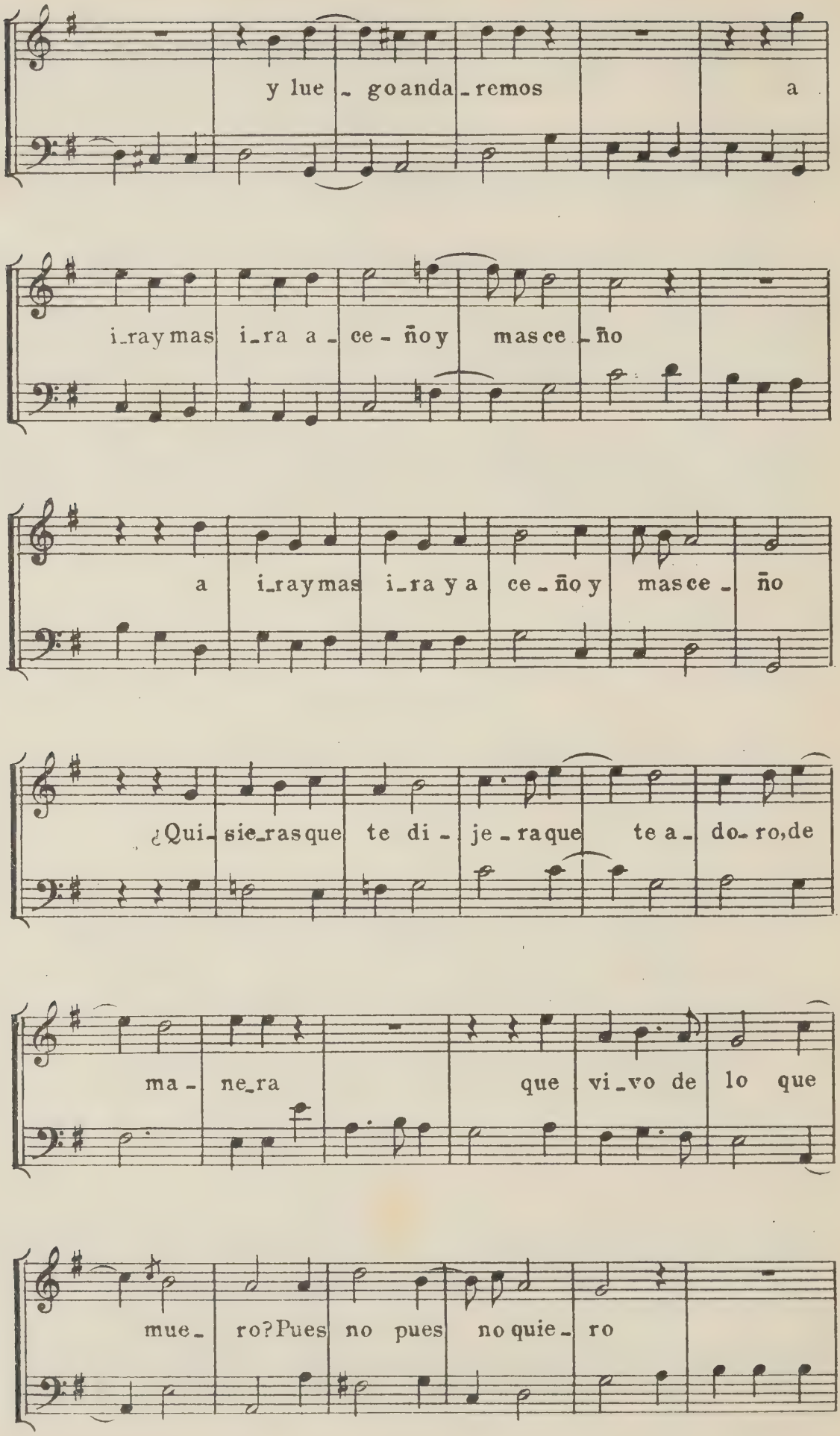
105)

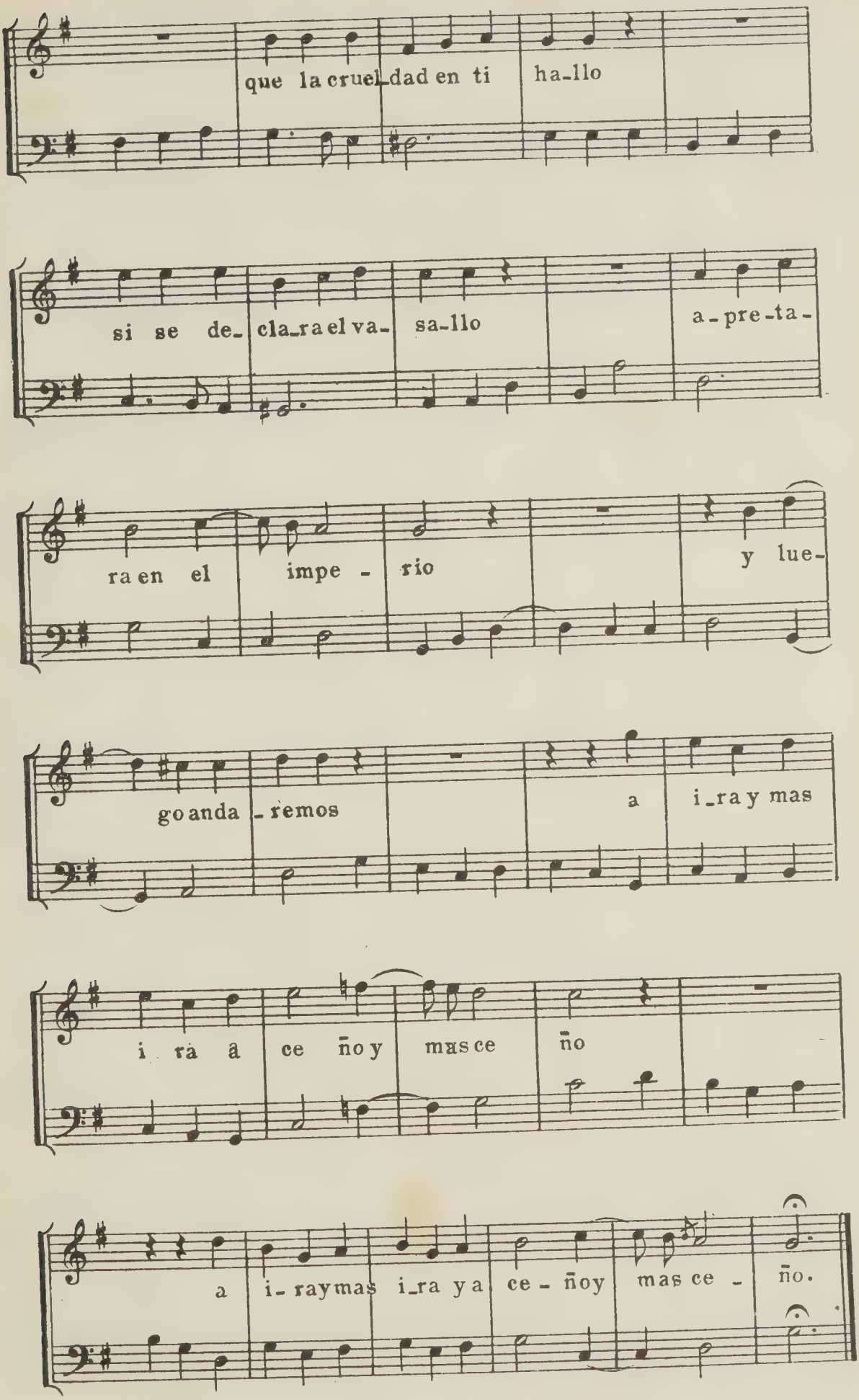
Tonada a solo

Quieres que te diga, Filis

Manuel de Villaflor




y lue - go anda - remos a
i_ray mas i_ra a - ce - ño y mas ce - ño
a i_ray mas i_ra y a ce - ño y mas ce - ño
¿Qui - sie_ras que te di - je - ra que te a - do - ro, de
ma - ne_ra que vi_vo de lo que
mue - ro? Pues no pues no quie - ro


que la cruel-dad en ti ha-llo
si se de-cla-ra el va-sa-llo a-pre-ta-
ra en el impe-rio y lue-
go anda-remos a i-ra y mas
i-ra a ce-ño y mas ce-ño
a i-ra y mas i-ra y a ce-ño y mas ce-ño.

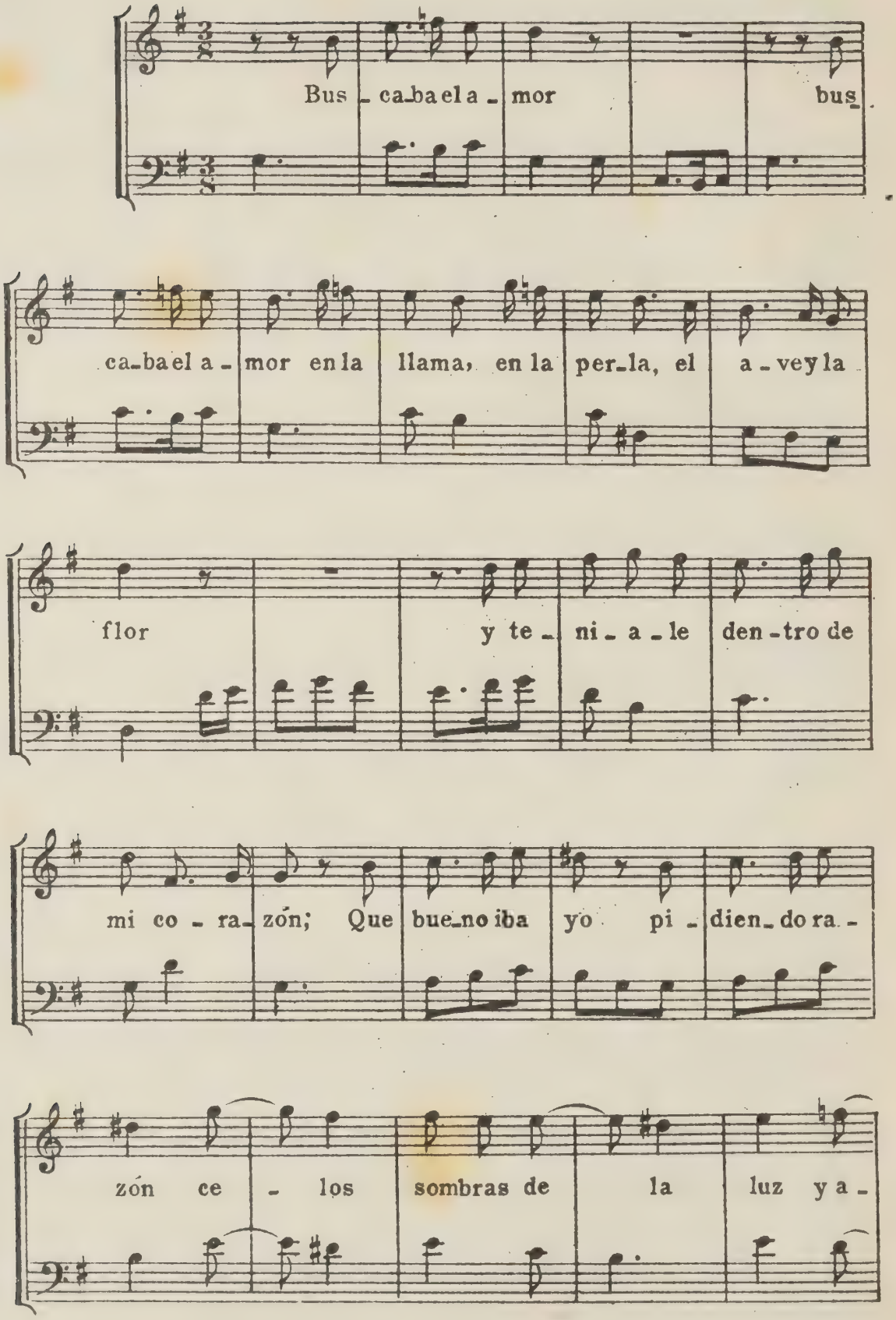
106)

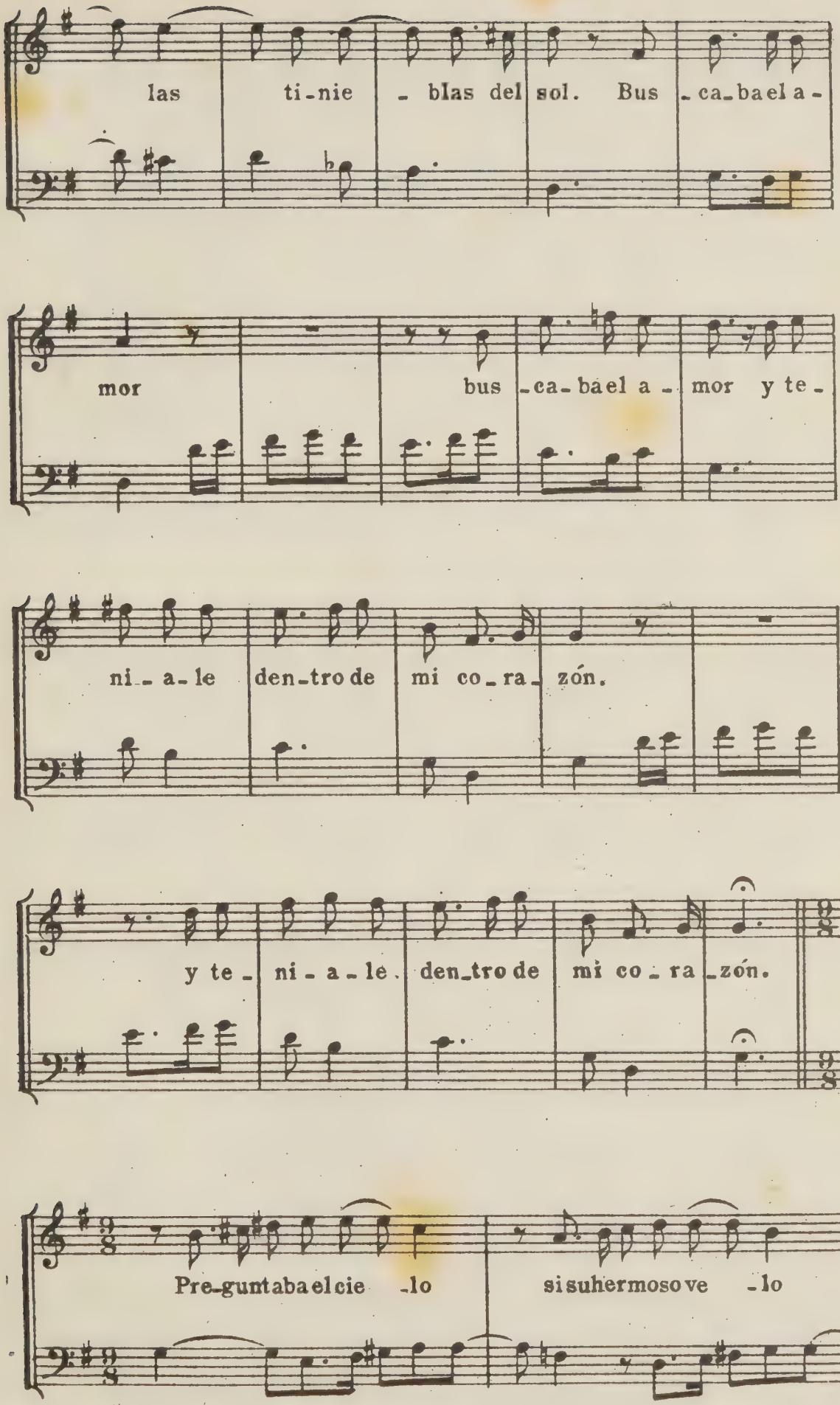
Tonada a solo

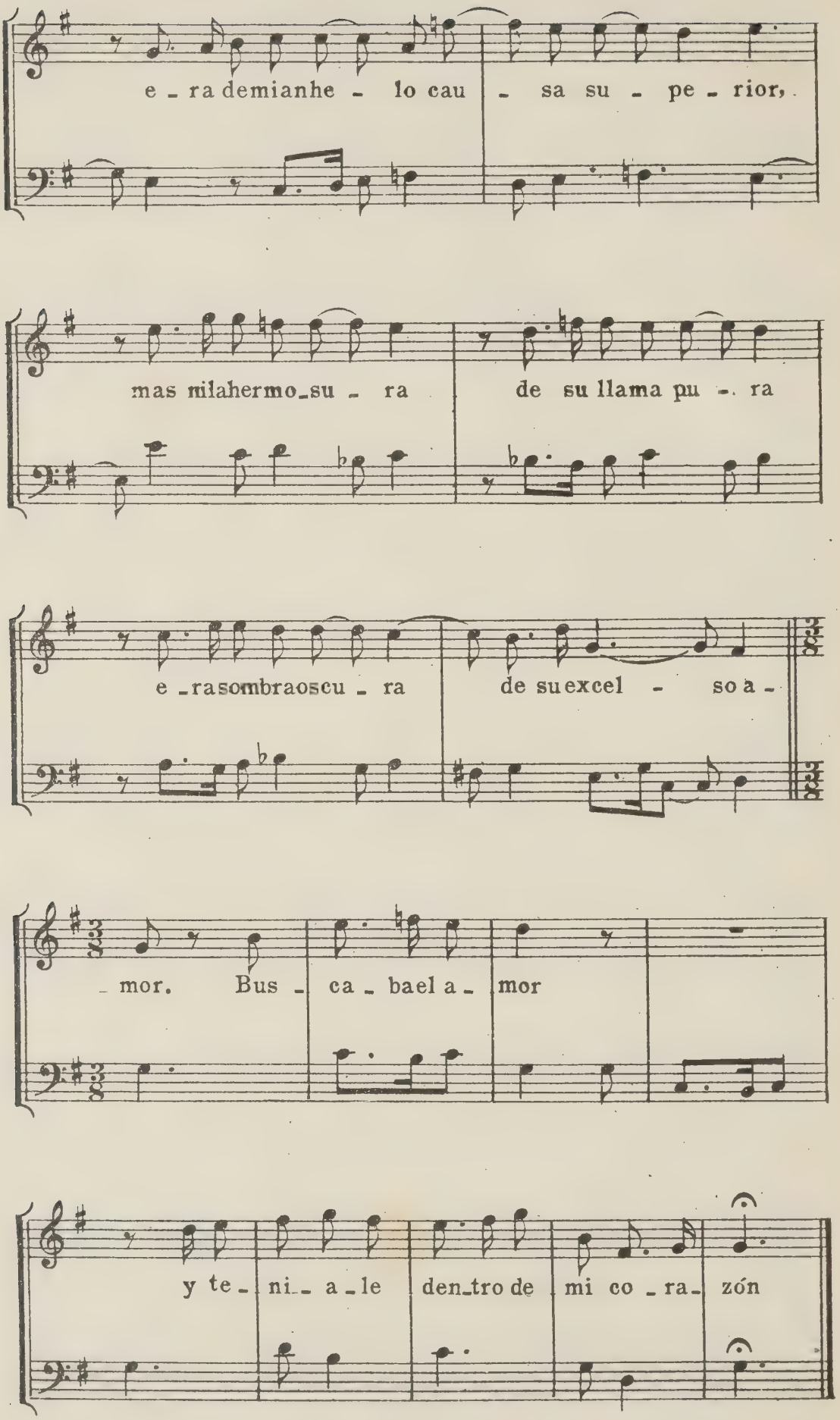
Buscaba el amor. . . .

Juan de Navas

(Segunda mitad del siglo XVII)




las ti-nie - blas del sol. Bus - ca-ba el a-
mor bus - ca-ba el a - mor y te -
ni - a-le den-tro de mi co-ra-zón.
y te - ni - a - le den-tro de mi co - ra - zón.
Pre-gun-ta ba el cie - lo si su hermoso ve - lo

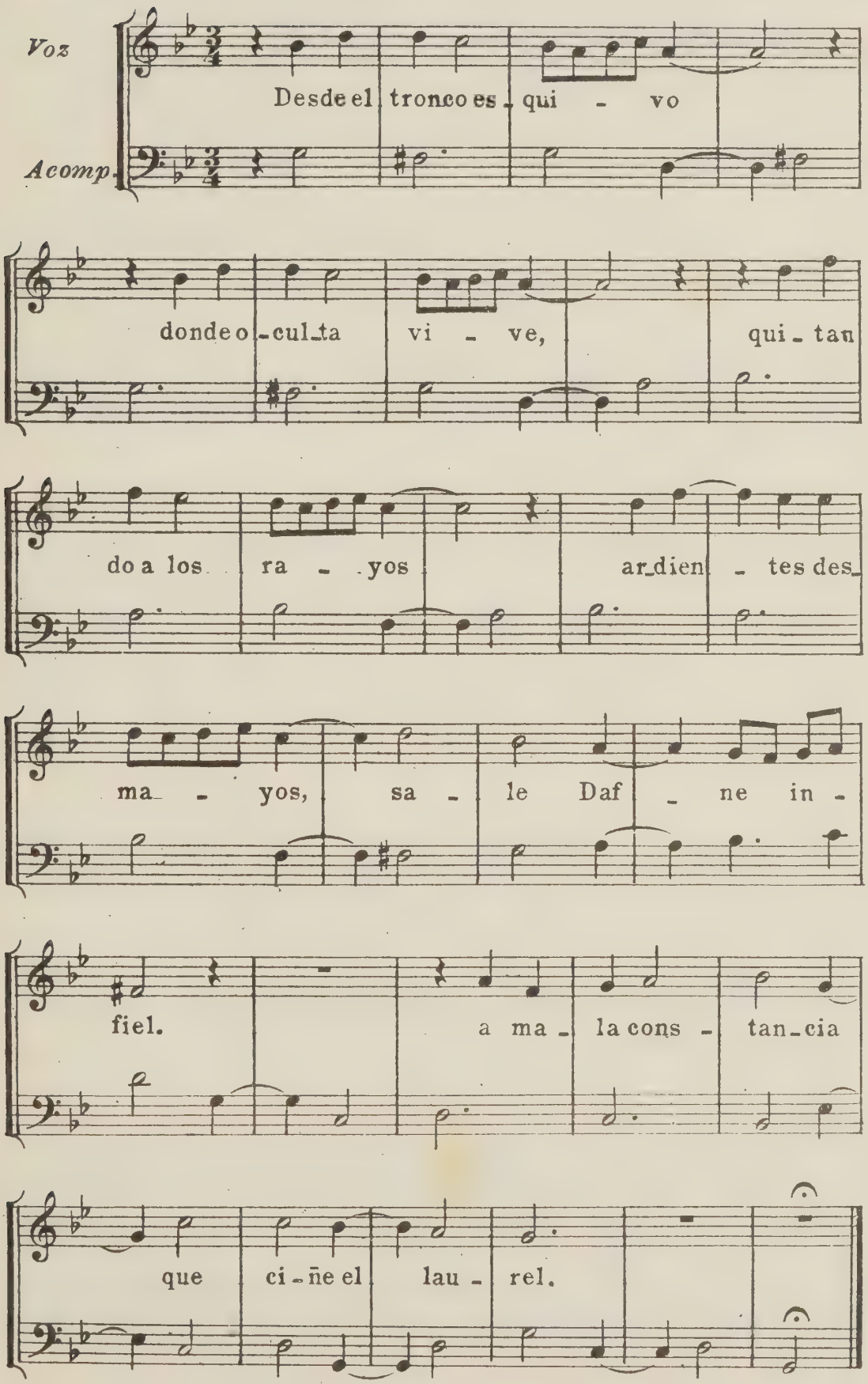

e - ra demianhe - lo cau - sa su - pe - rior,
mas milahermo_su - ra de su llama pu - ra
e - rasombraoscu - ra de suexcel - so a -
- mor. Bus - ca - bael a - mor
y te - ni - a - le den_tro de mi co - ra - zón

Tonada a solo

Desde el tronco esquivo. . . .

Juan de Navas

(Segunda mitad del siglo XVII)



108)

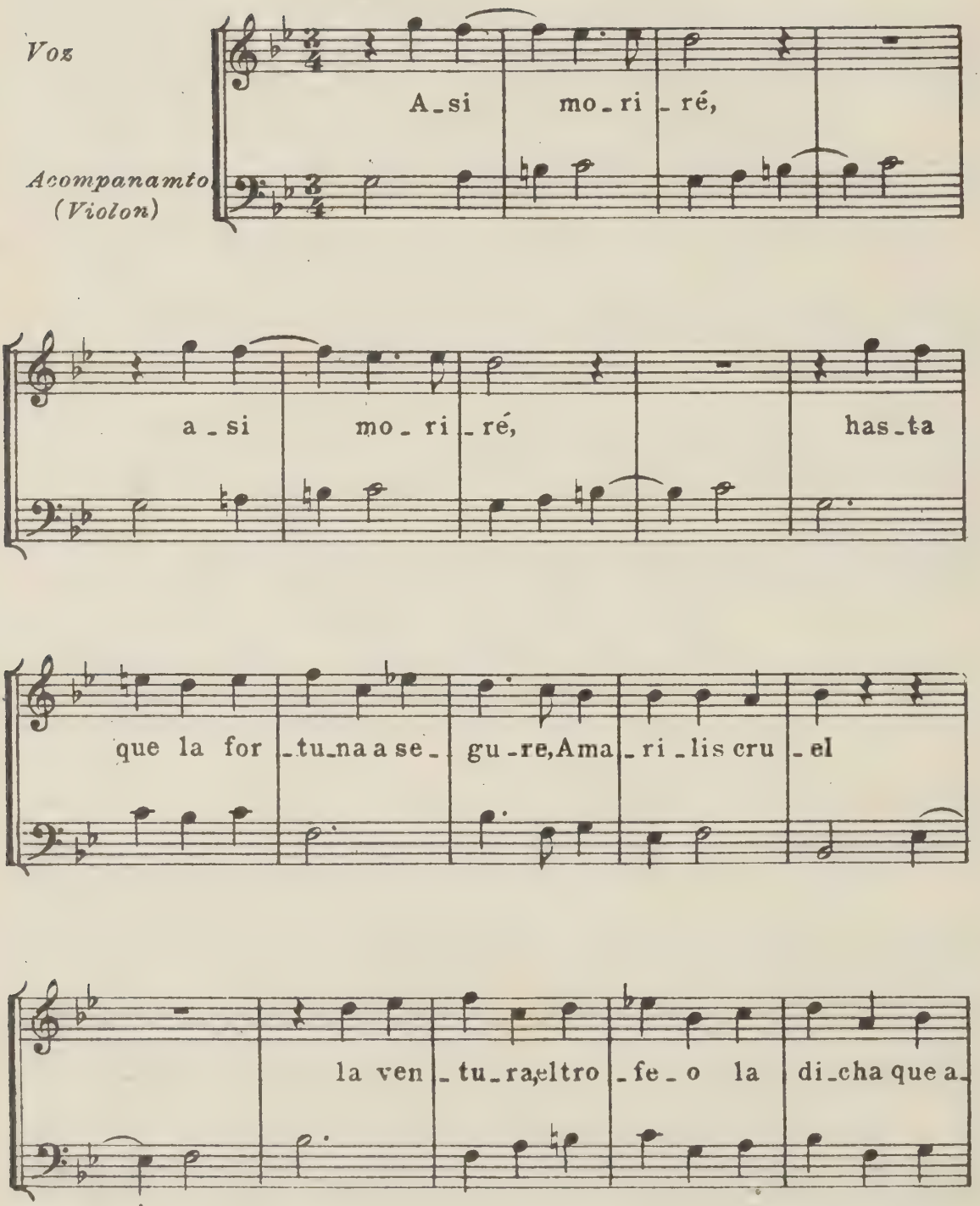
Tonada a solo

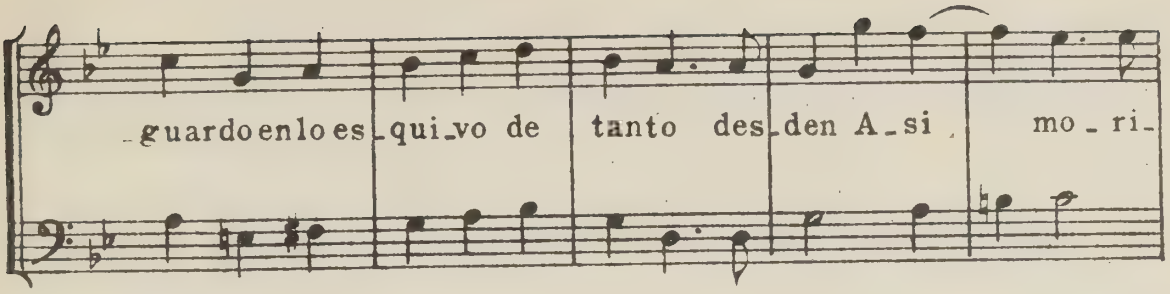
¡Asi morire!

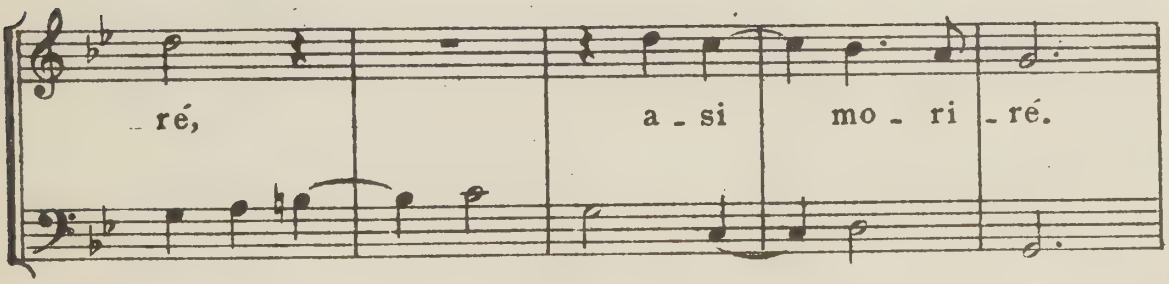
José Marin

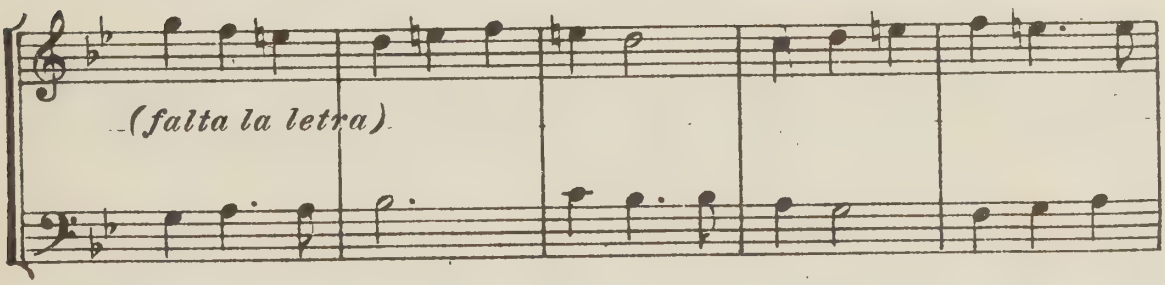
+ 1699

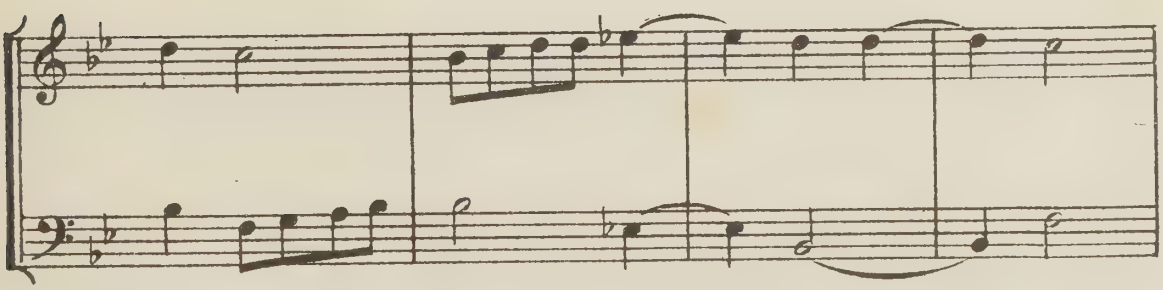
Andantino

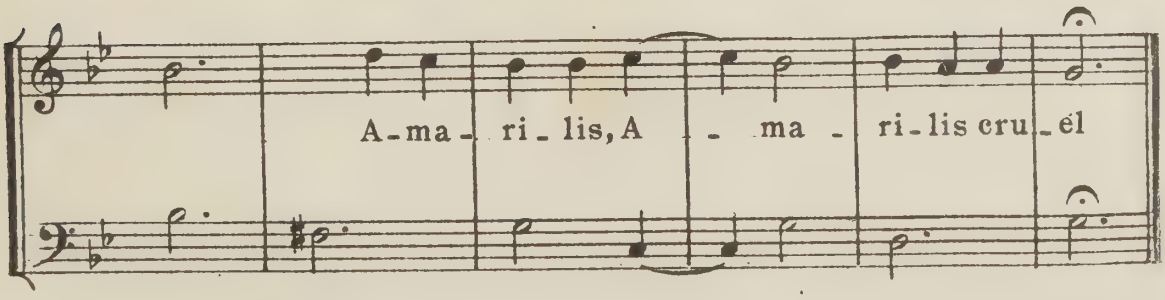



guardo en lo es qui vo de tanto des den A si mo ri


ré, a si mo ri ré.


(falta la letra)



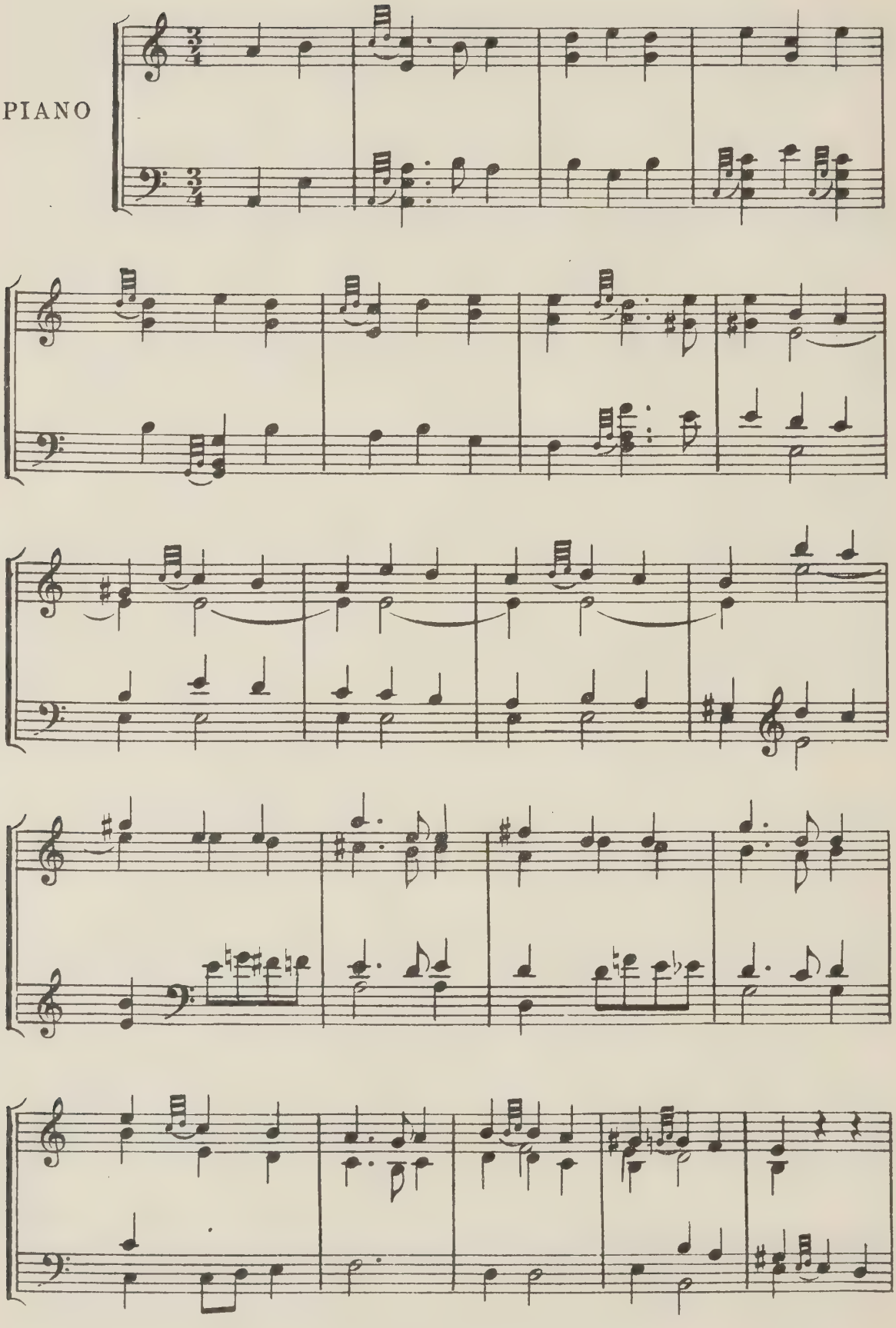

A ma ri lis, A ma ri lis cru él

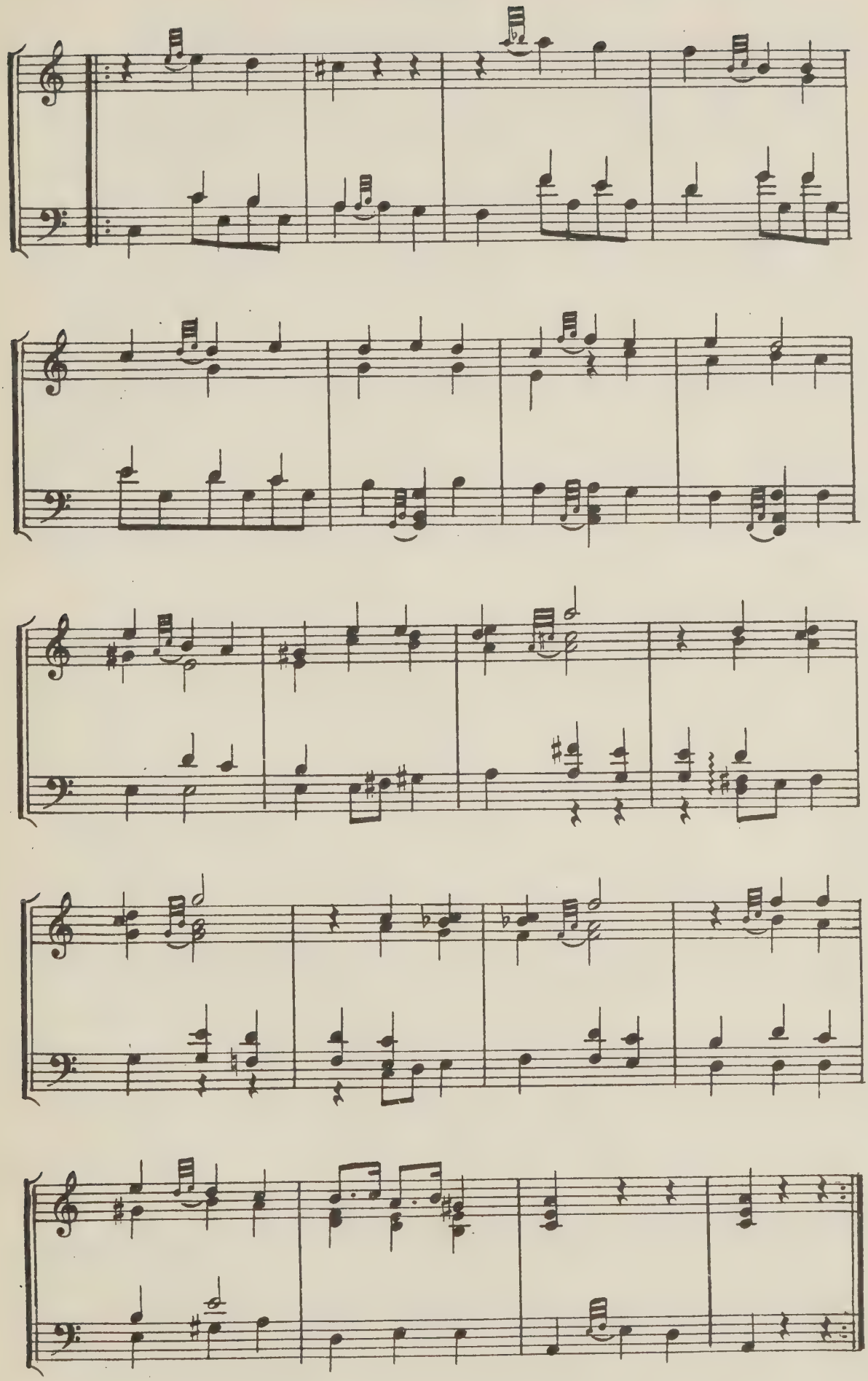
109)

Marizapalos

Guerau
Siglo XVII

PIANO



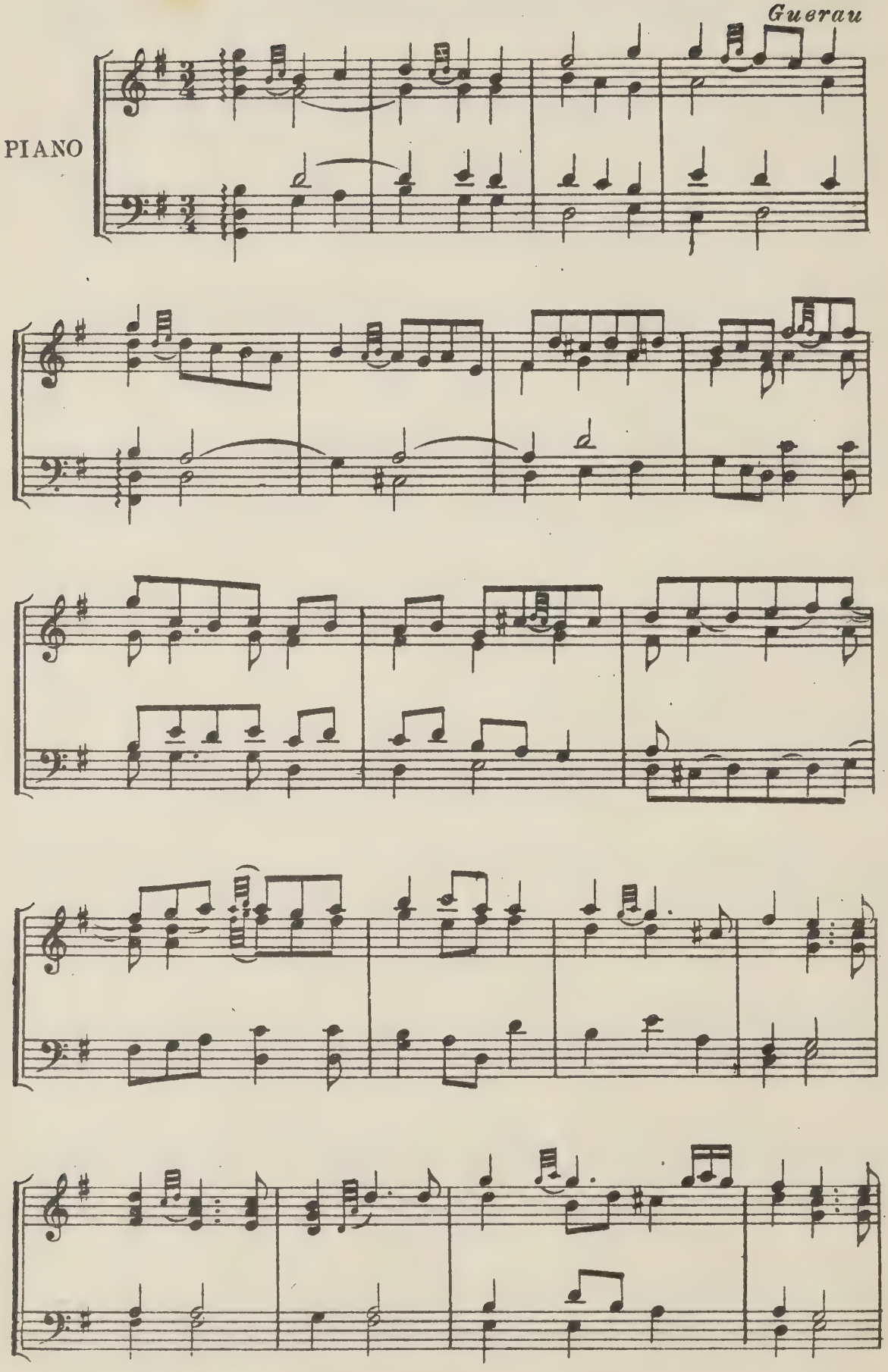


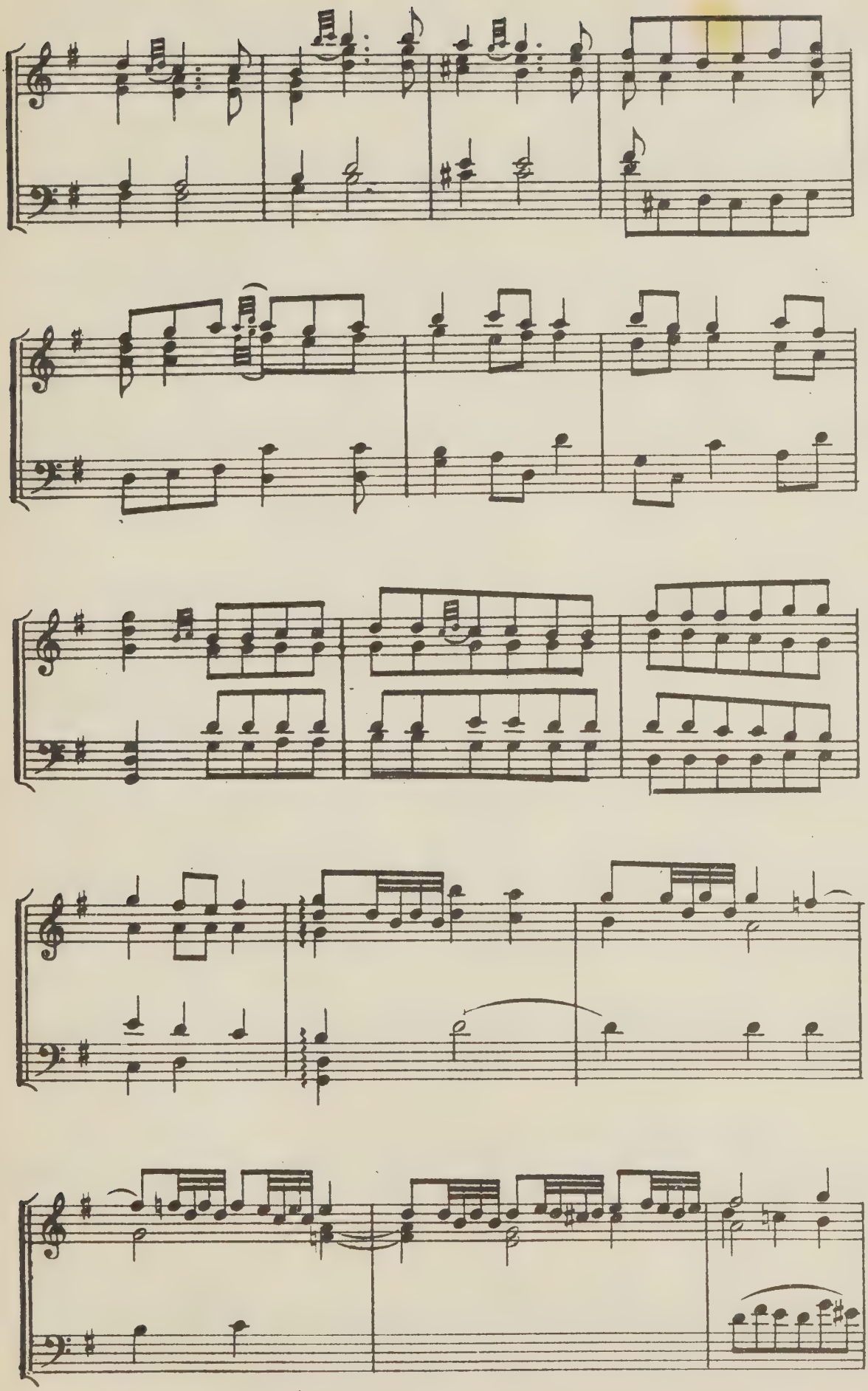
110)

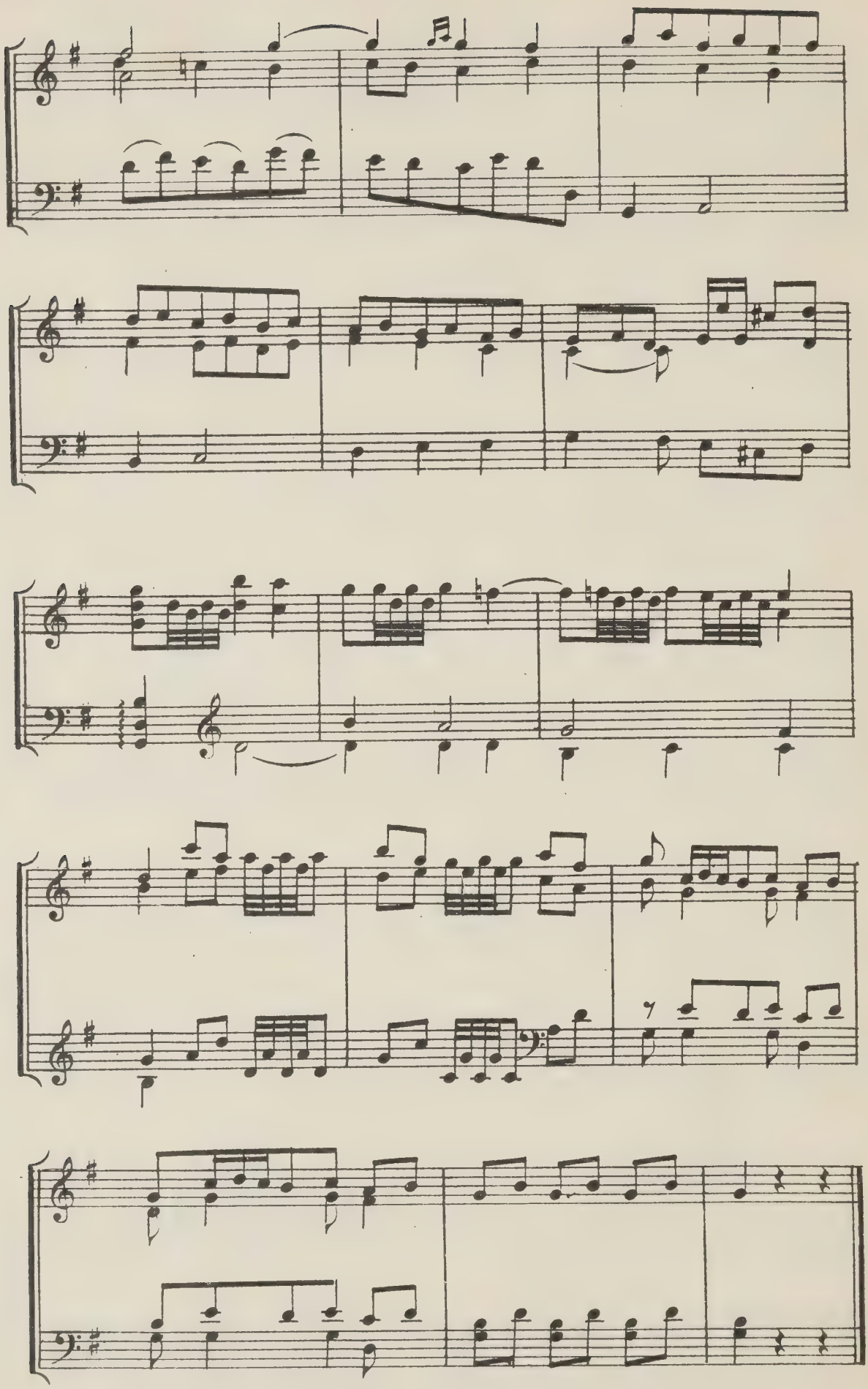
Járara de la costa

Guerau

PIANO

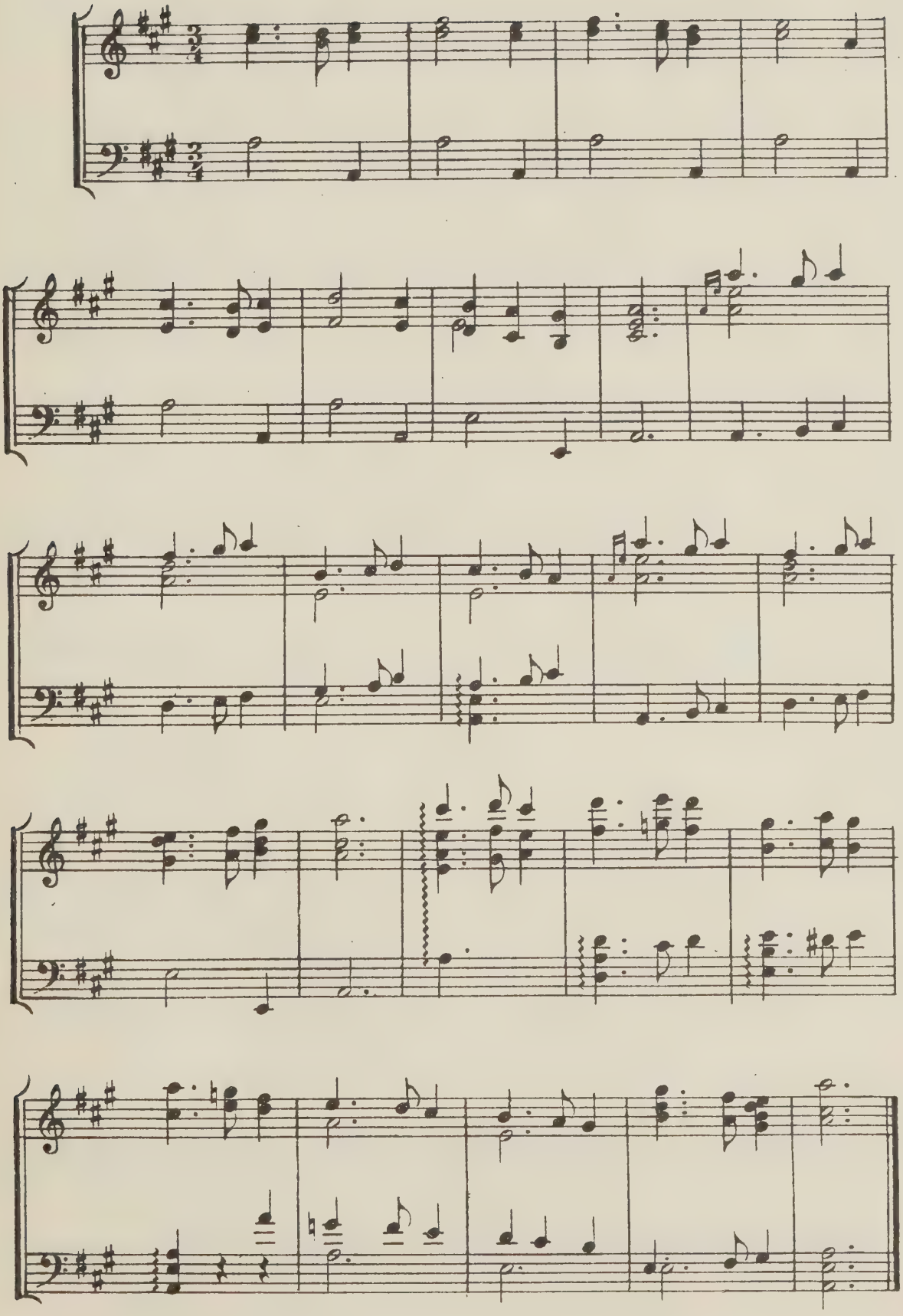




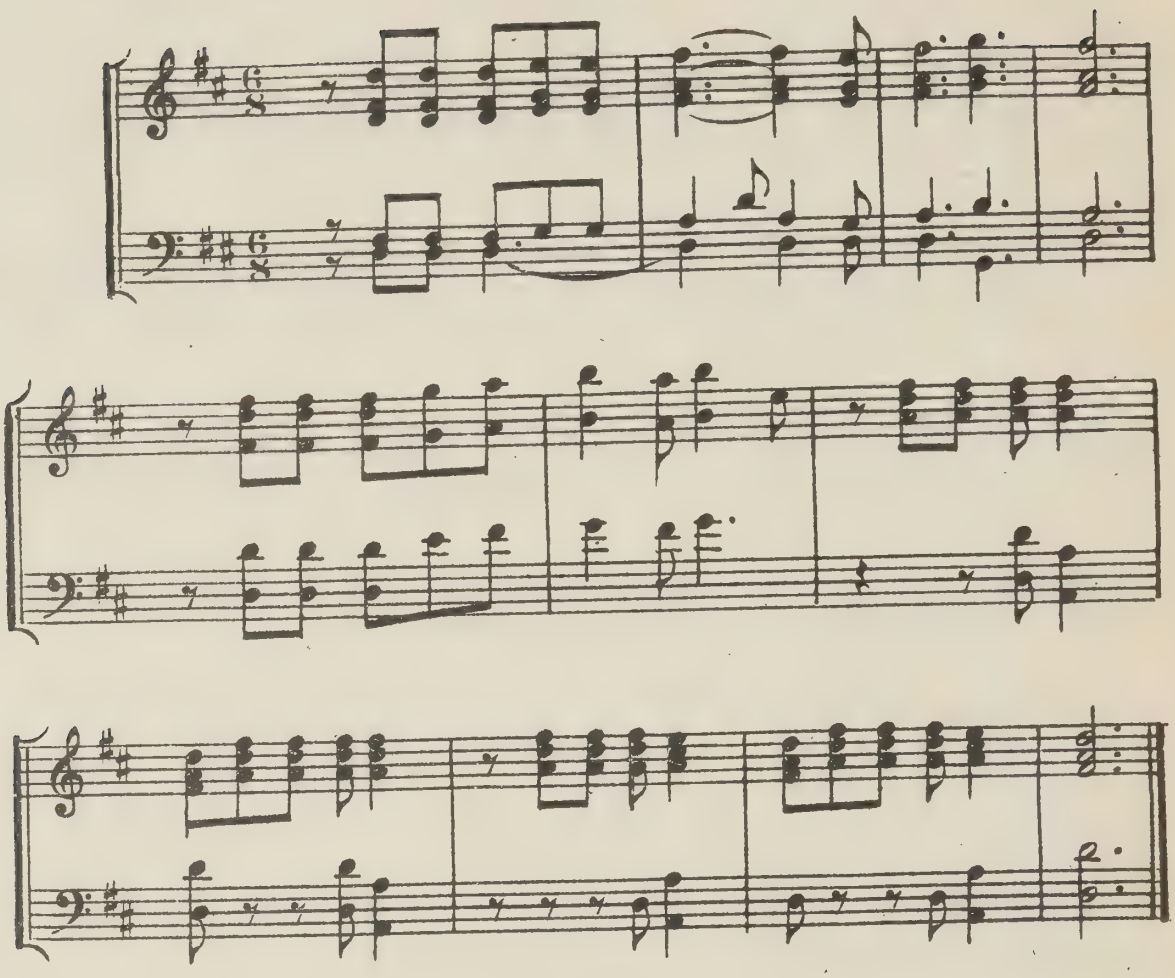


111)

Matachin (A)

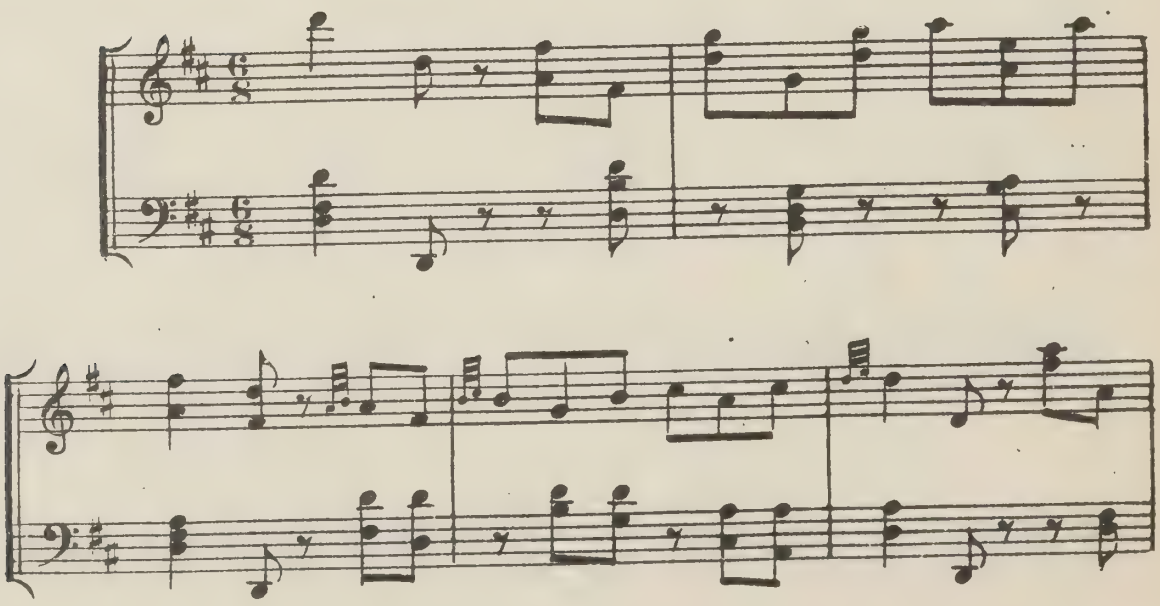


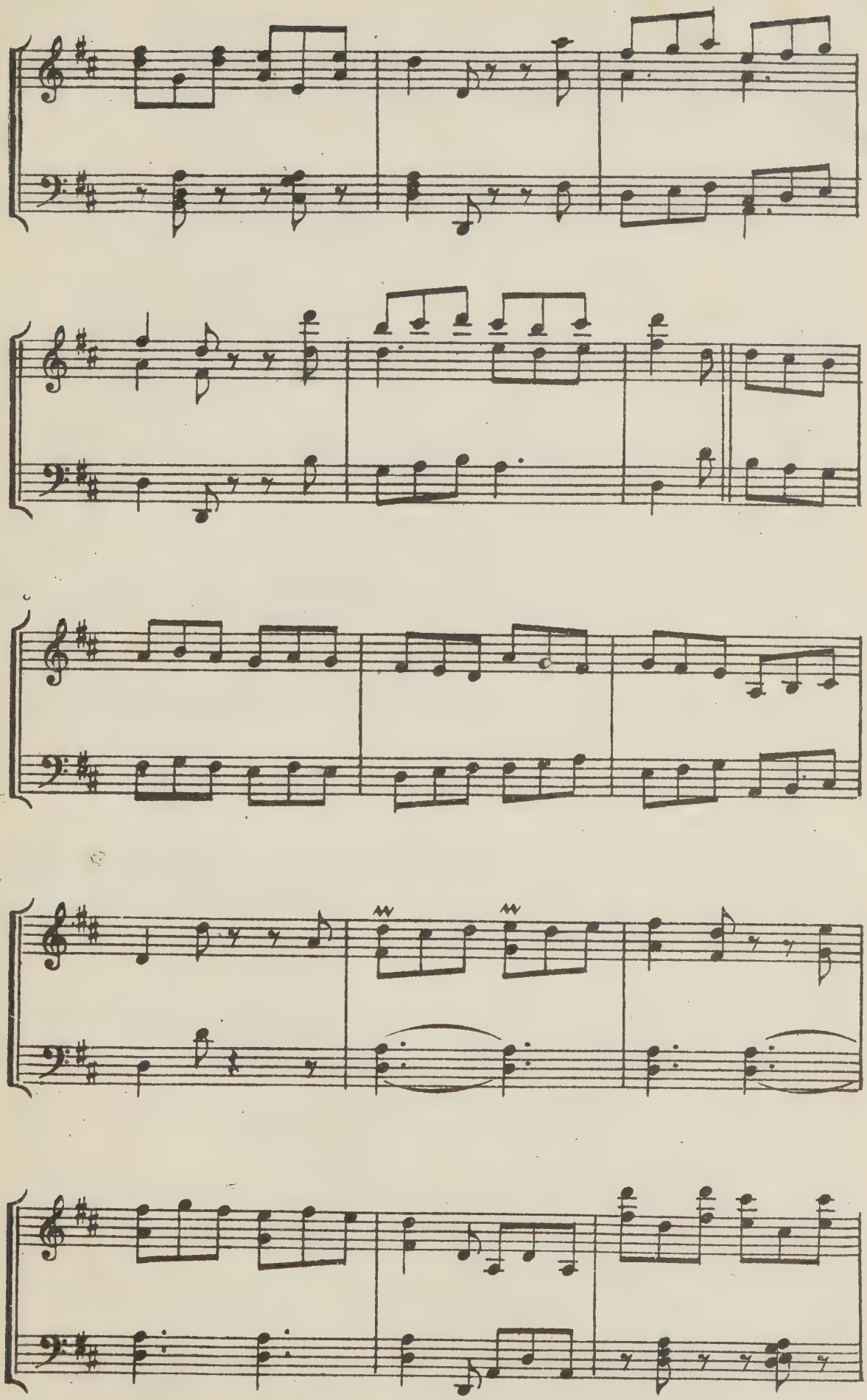
La Minima de Portugal B)

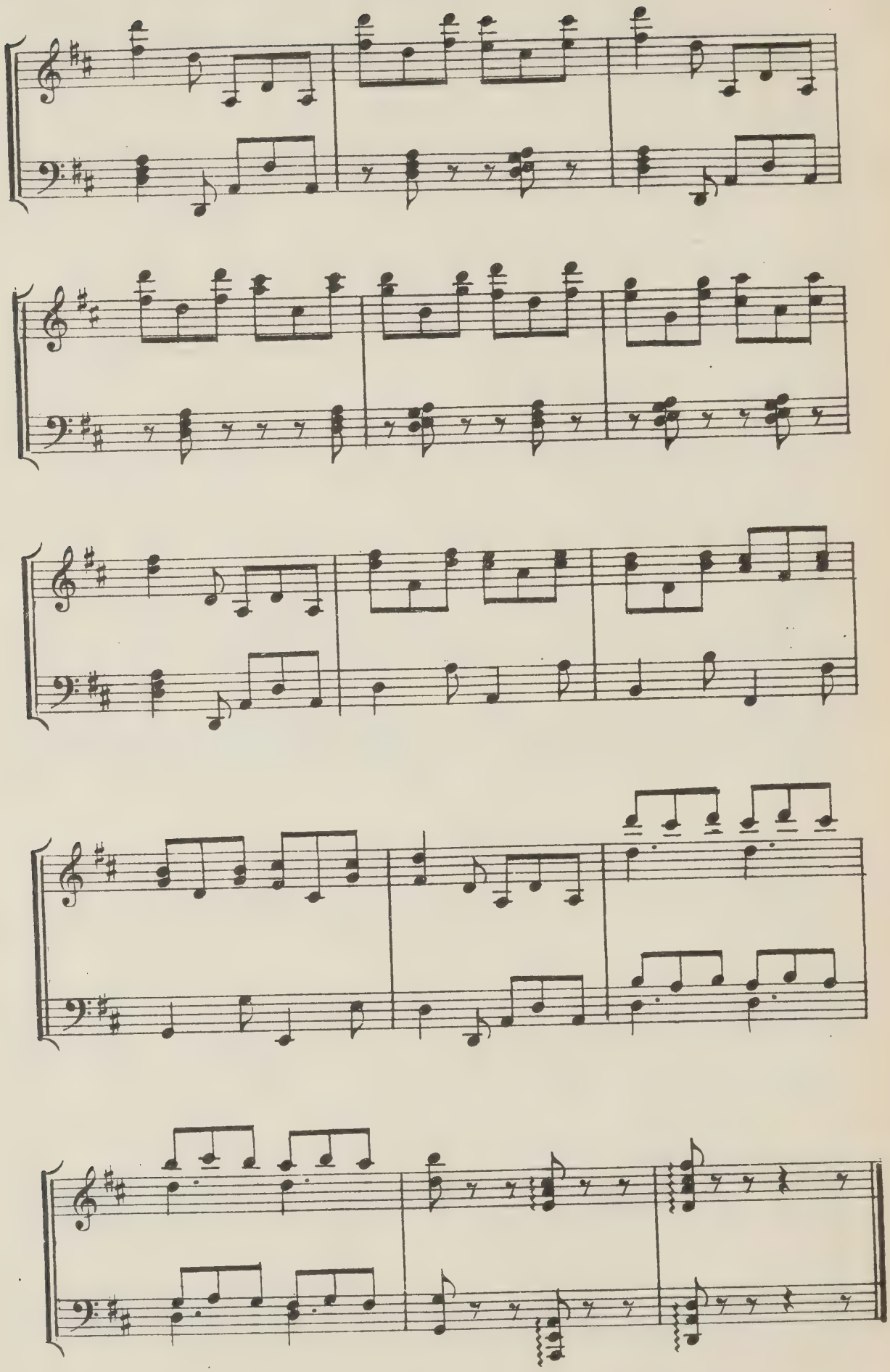


112)

Canarios

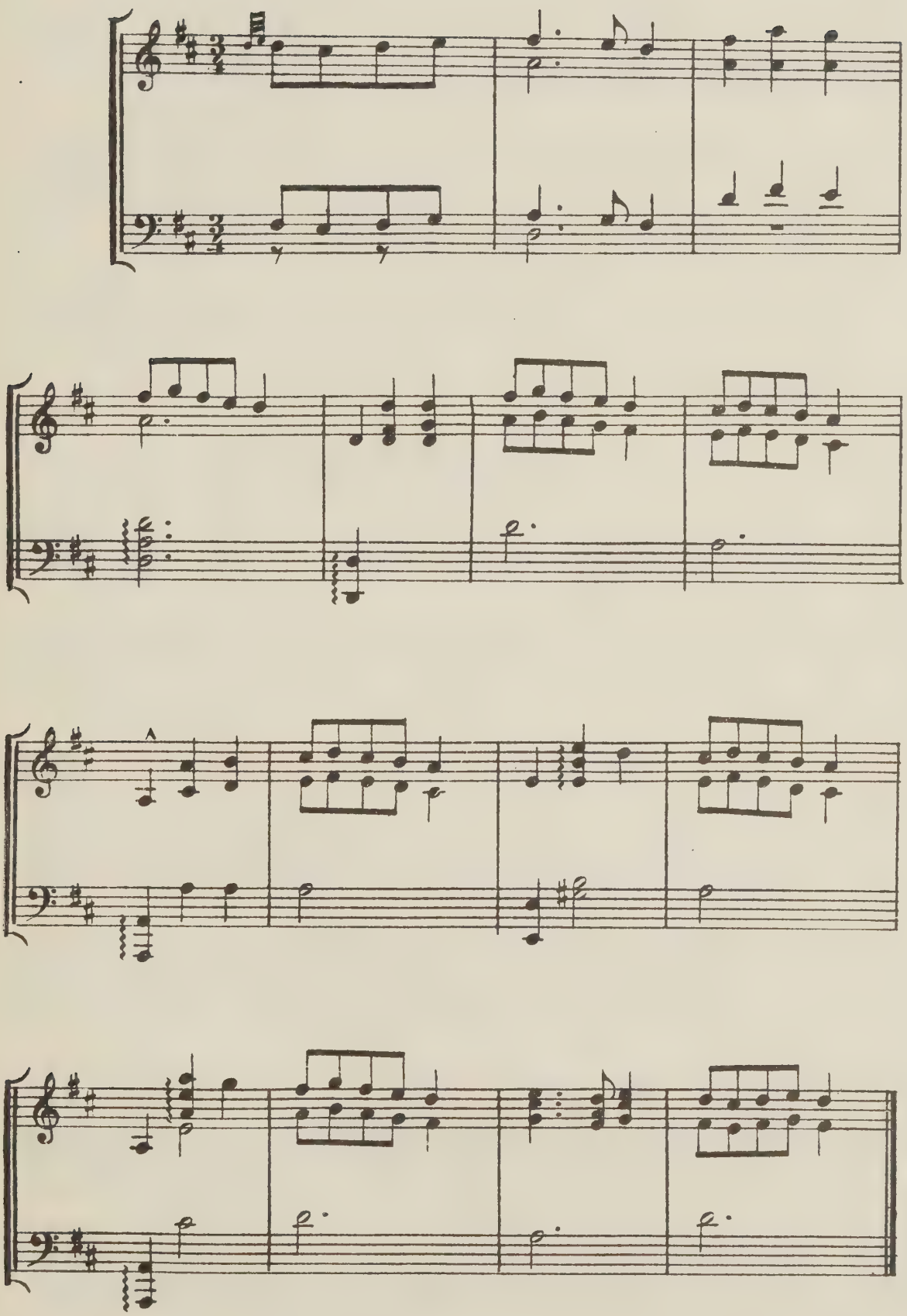






113)

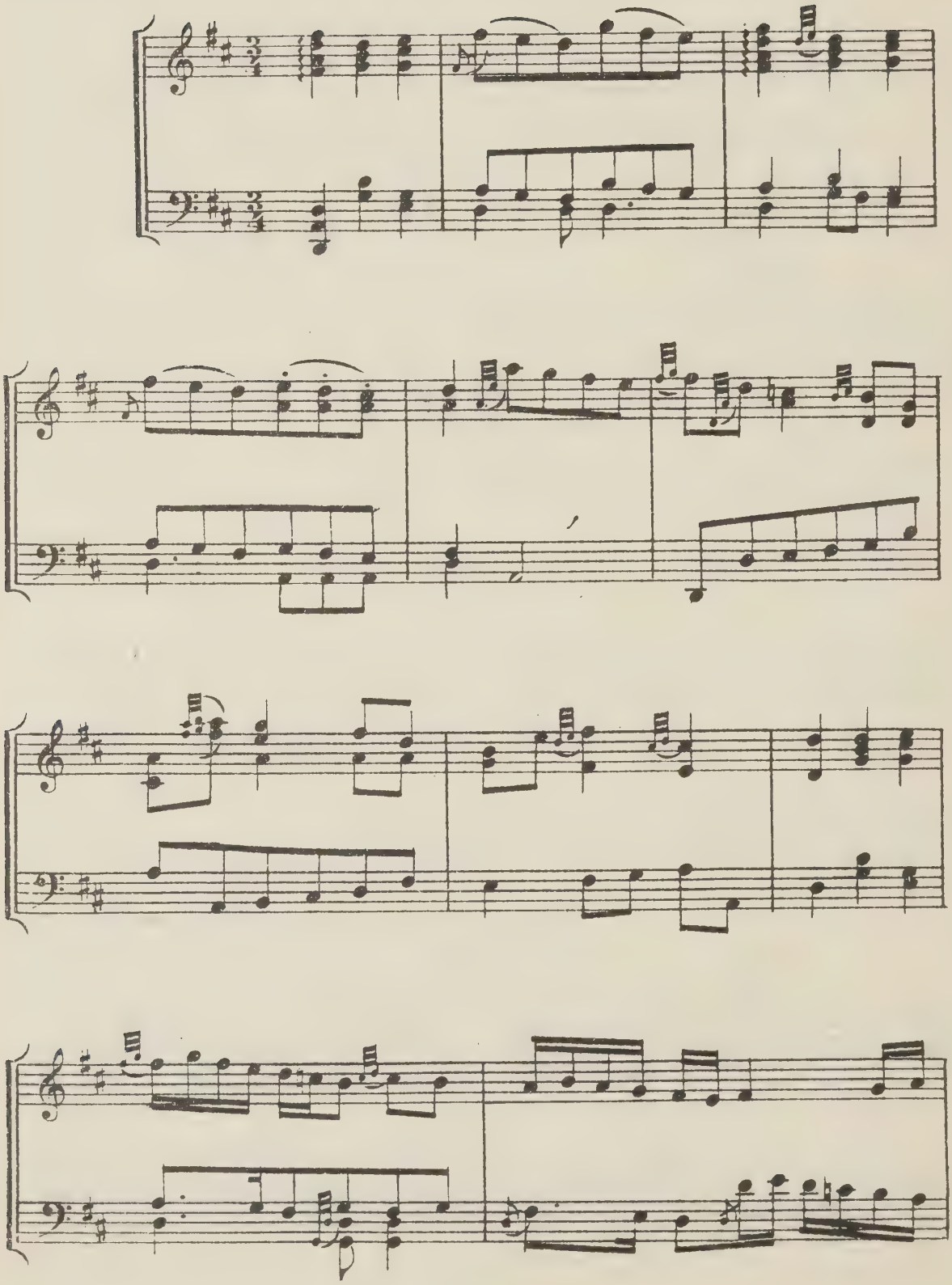
Paradetas

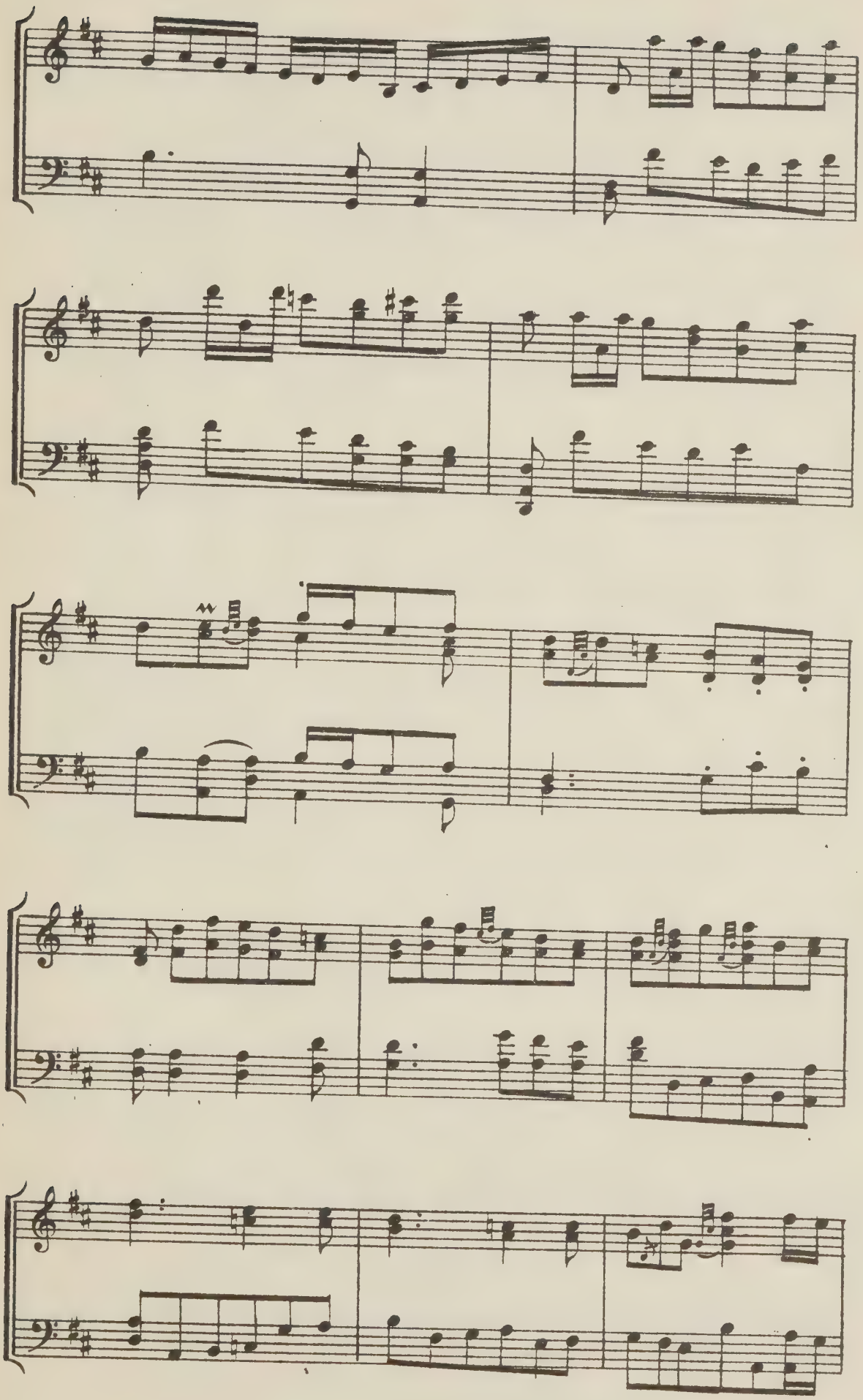


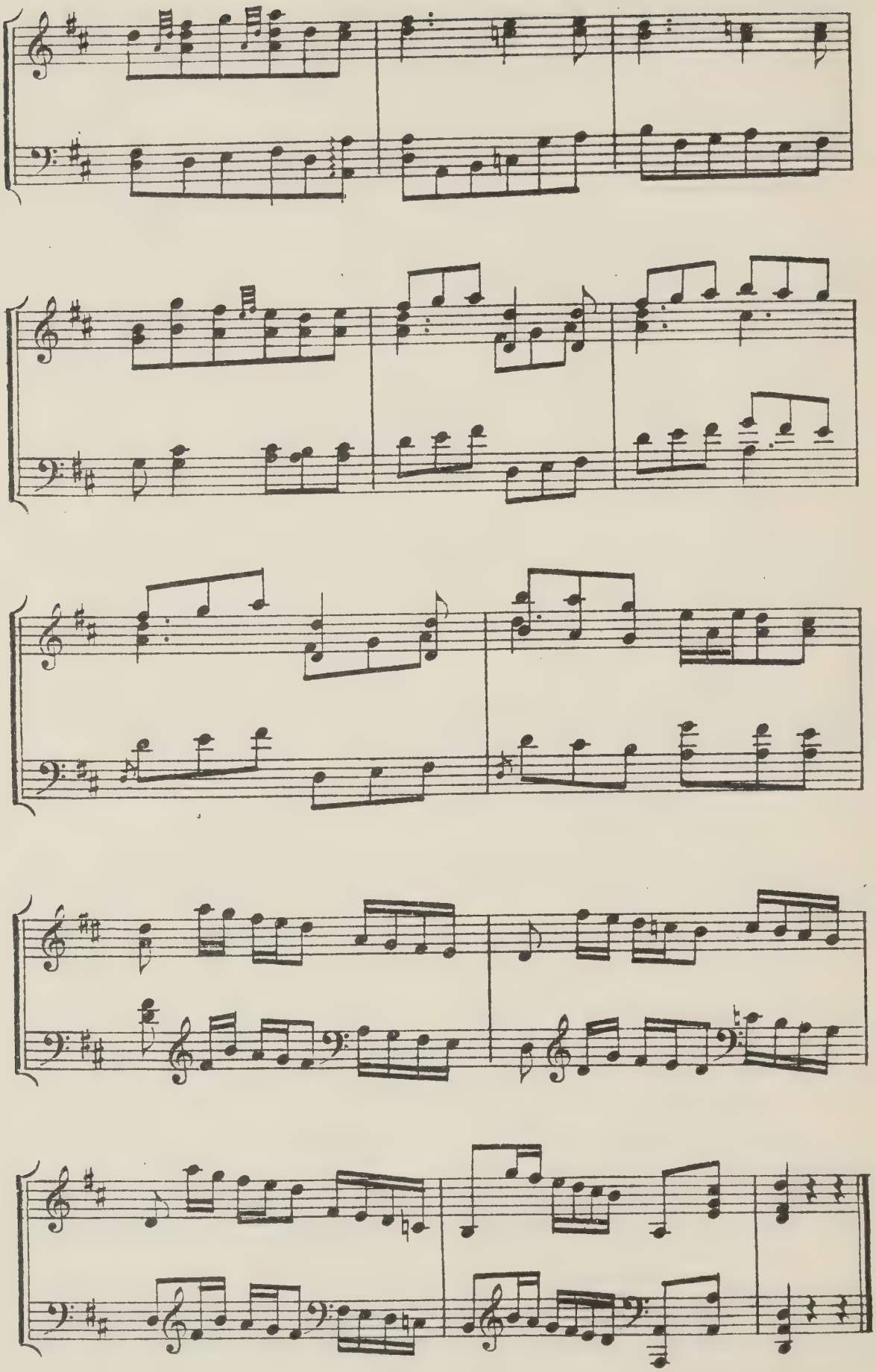
114)

Canario

Guerau







115)

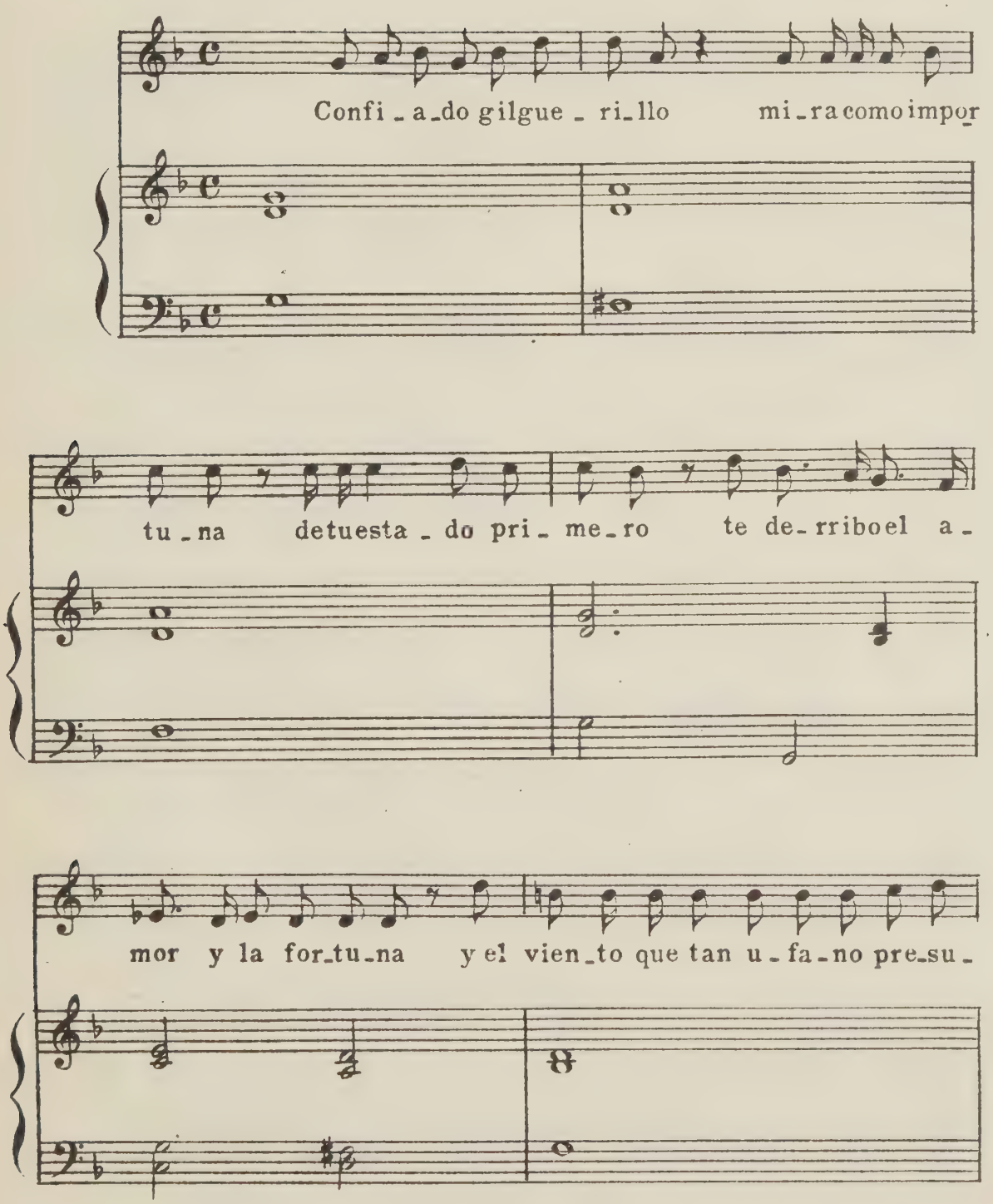
Confiado gilguerillo. . .

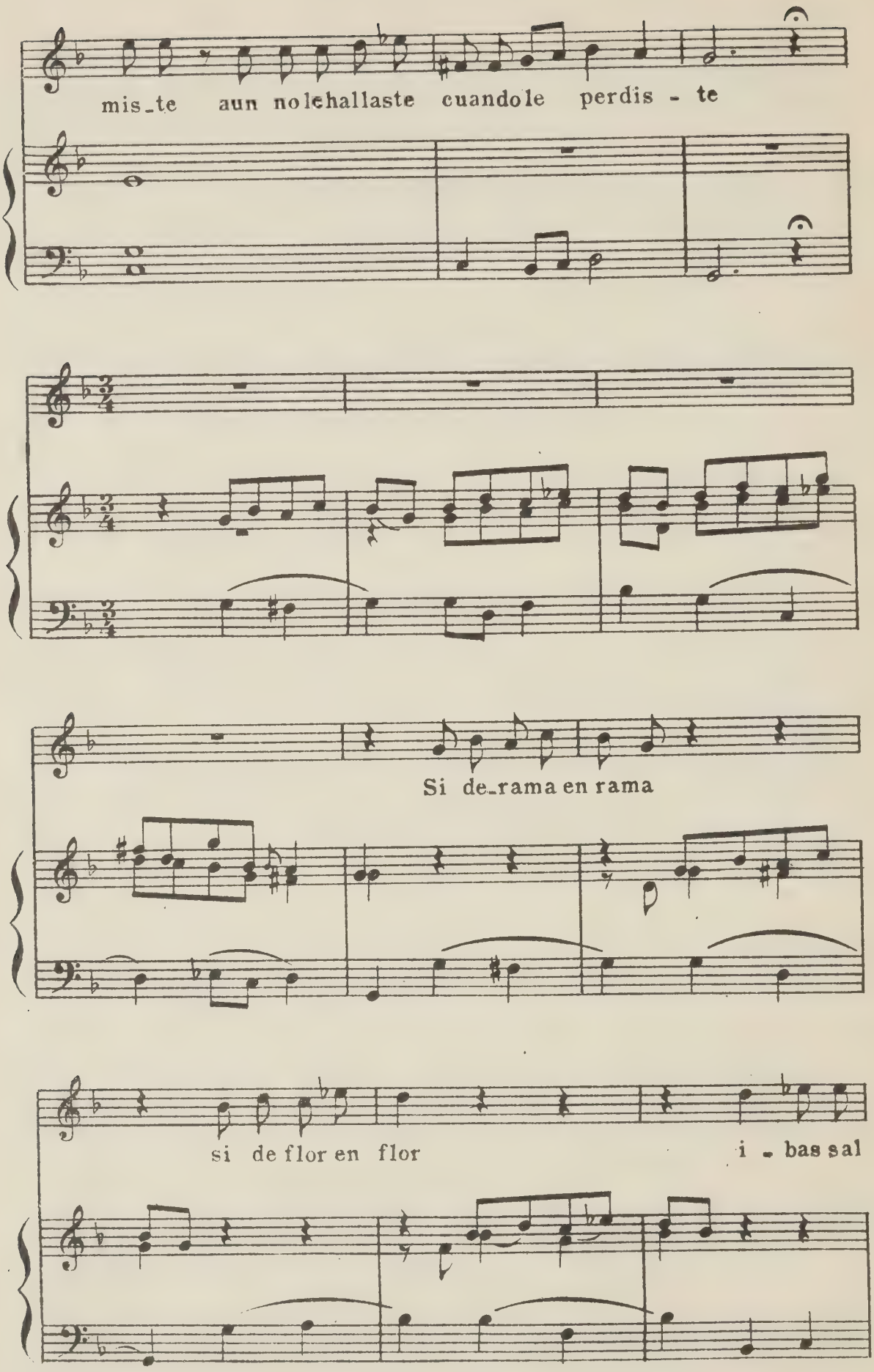
Canción

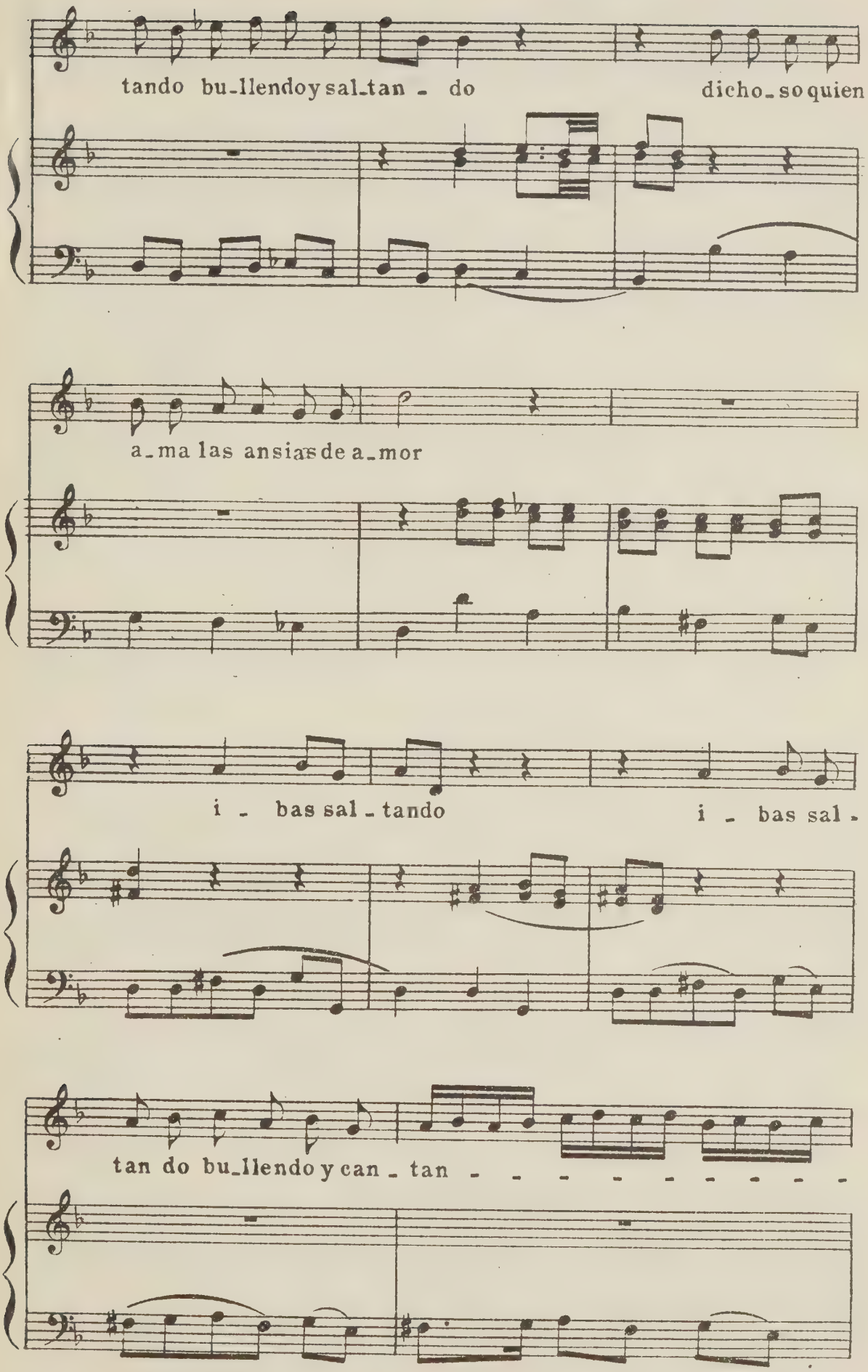
en la Zaruela heroica

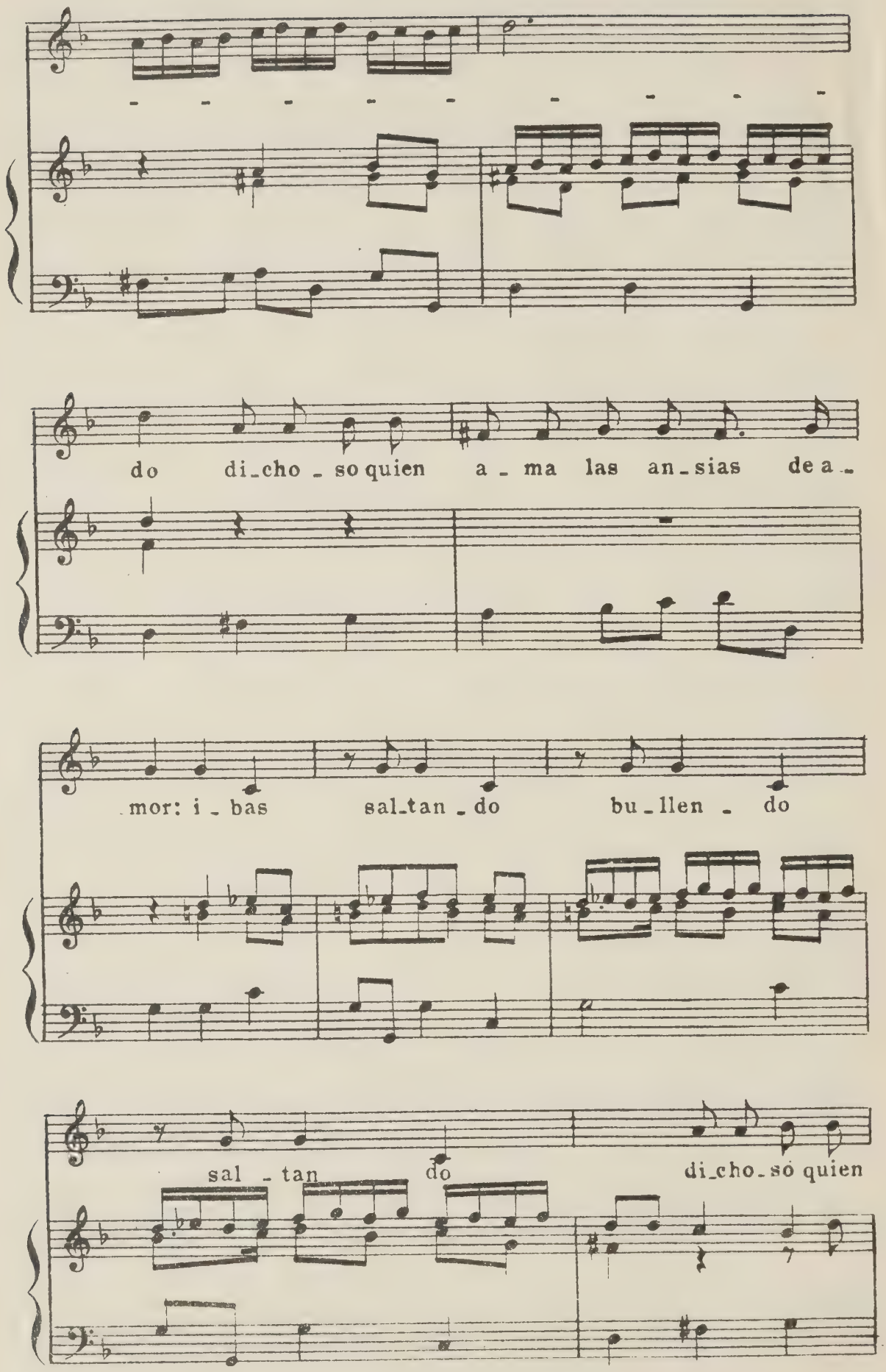
Acis y Galetea

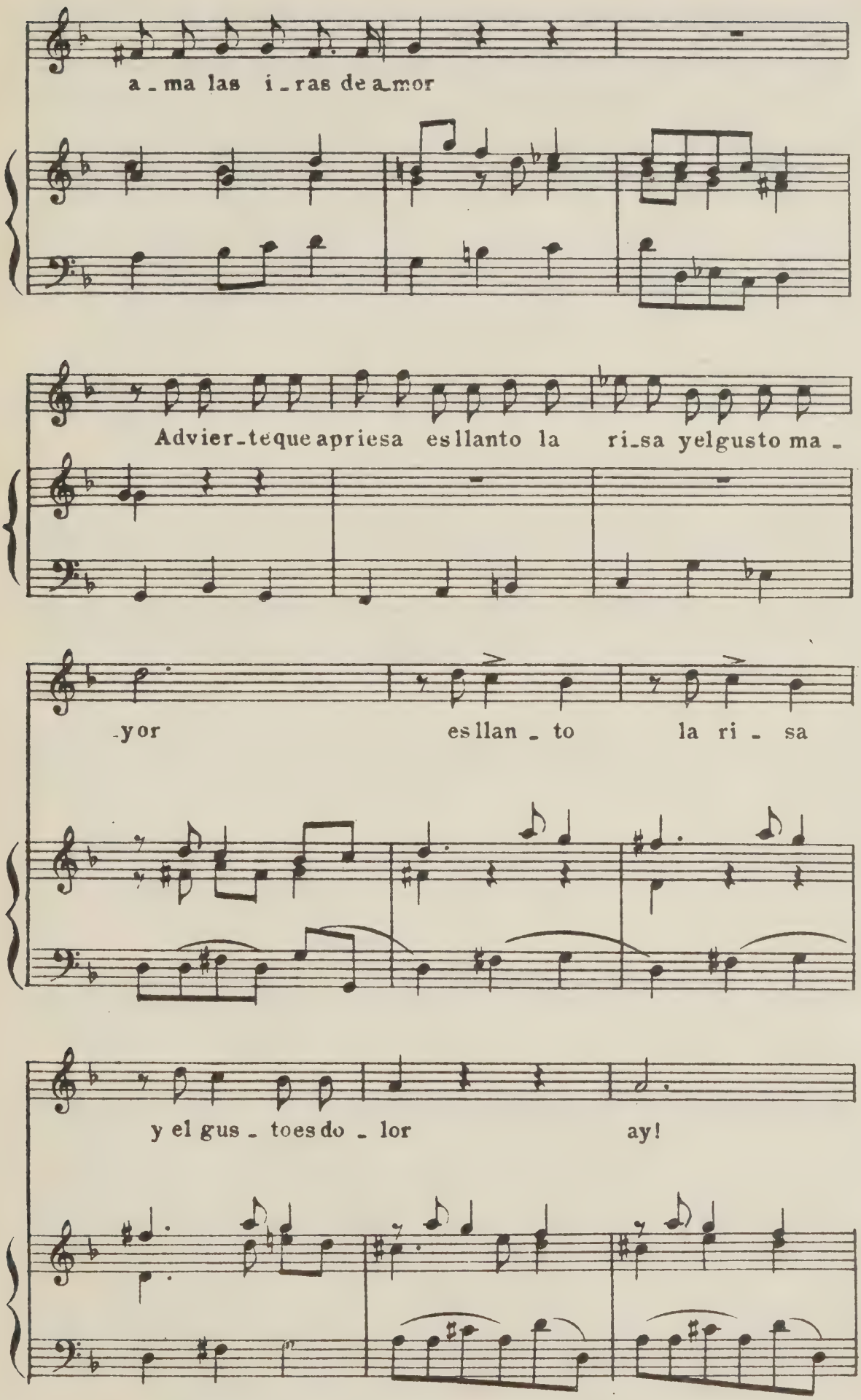
Siglo XVIII — *Antonio Literes*

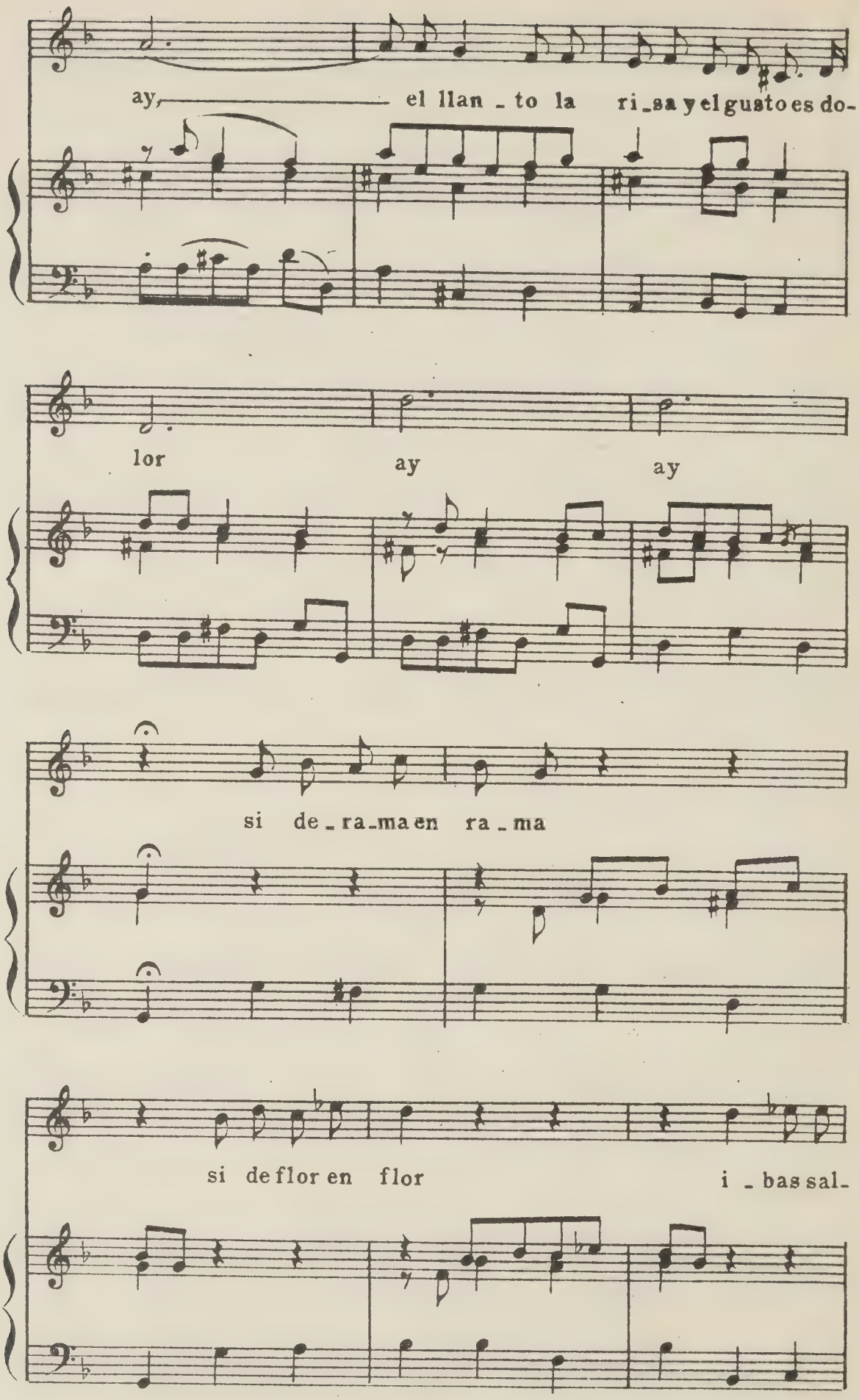


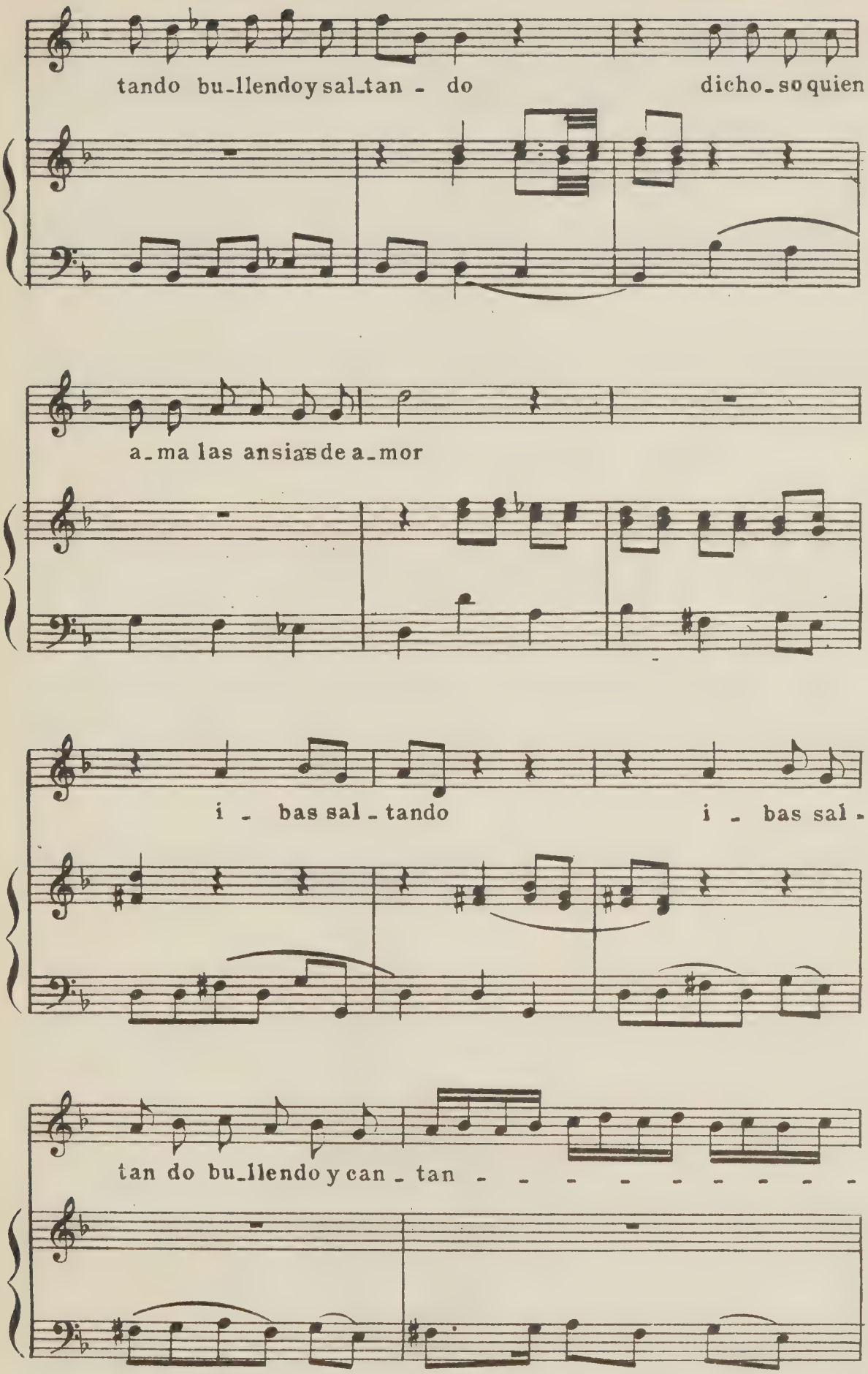

mis_te aun no lehallaste cuando le perdis - te
Si de_rama en rama
si de flor en flor
i - bas sal

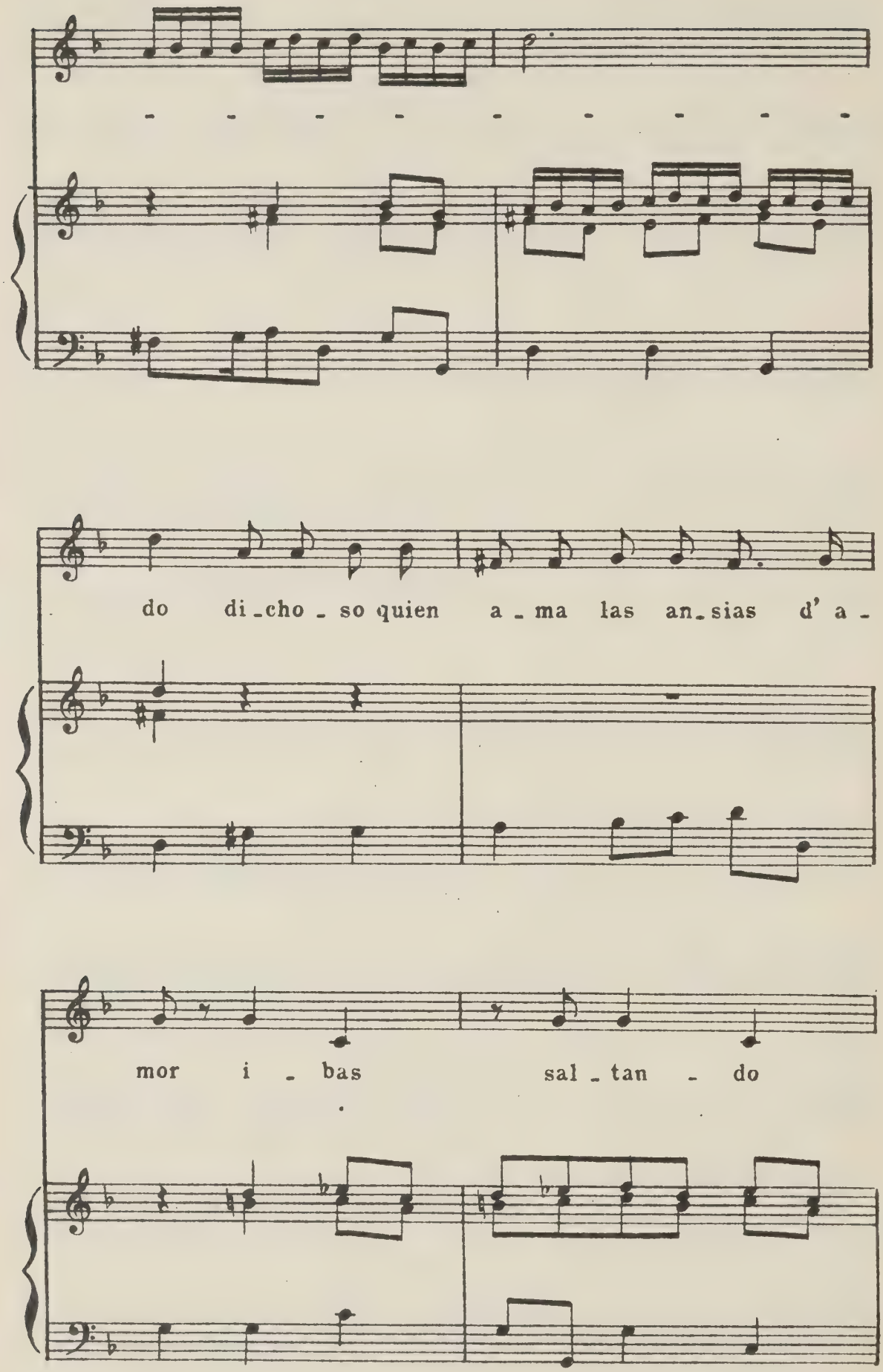

tando bu_llendoysal_tan - do
dicho_soquien
a_ma las ansiasde a_mor
i - bas sal_tando
i - bas sal -
tan do bu_llendo y can_tan - - - - - - - - - -

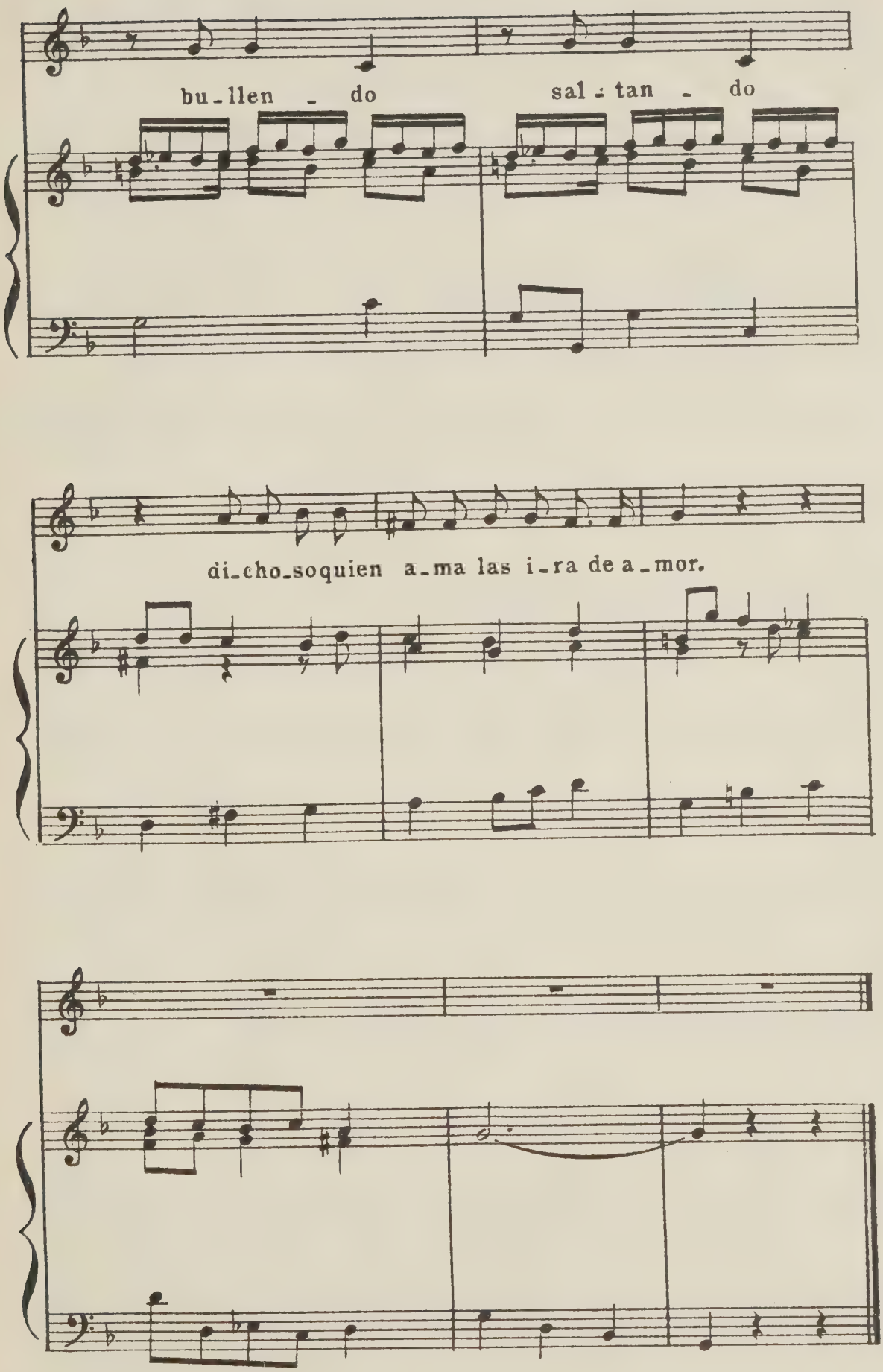

do di_cho_so quien a_ma las an_sias de a_
mor: i_bas sal_tan_do bu_llen_do
sal_tan_do di_cho_so quien


a - ma las i - ras de a-mor
Advier-teque apriesa es llanto la ri-sa yelgusto ma -
-yor es llan - to la ri - sa
y el gus - toes do - lor ay!


ay, el llan - to la ri - sa y el gusto es do-
lor ay ay
si de - ra - ma en ra - ma
si de flor en flor i - bas sal-


tando bu_llendoysal_tan - do dicho_so quien
a_ma las ansiasde a_mor
i - bas sal_tando i - bas sal -
tan do bu_llendo y can_tan - - - - - - - - - -

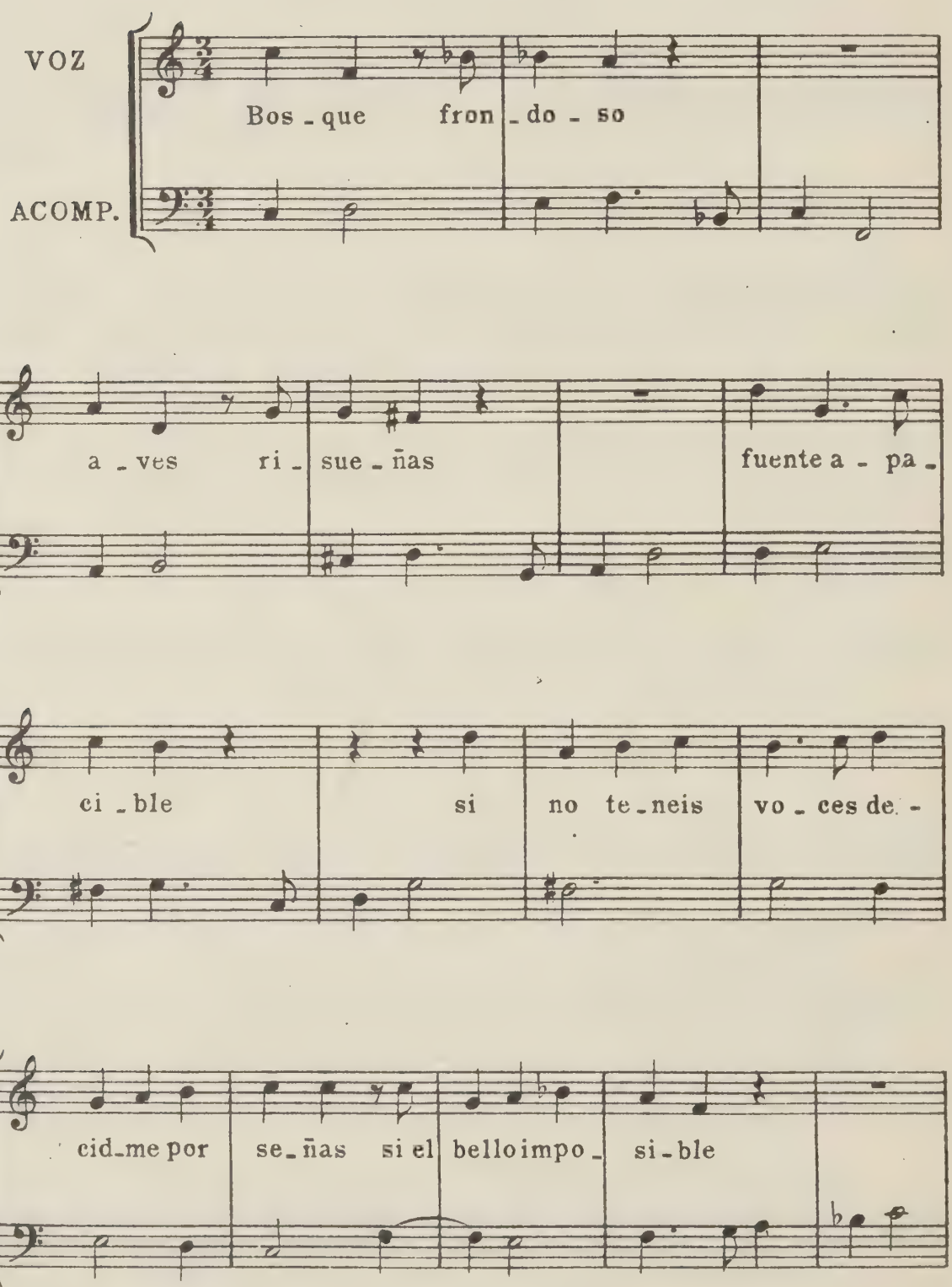

do di_cho_so quien a_ma las an_sias d' a_
mor i_bas sal_tan_do

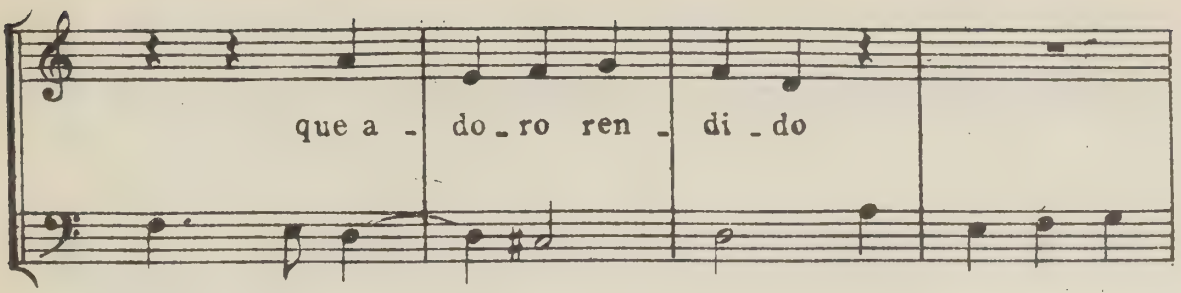

bu-llen - do
sal-tan - do
di-cho-soquien a-ma las i-ra de a-mor.

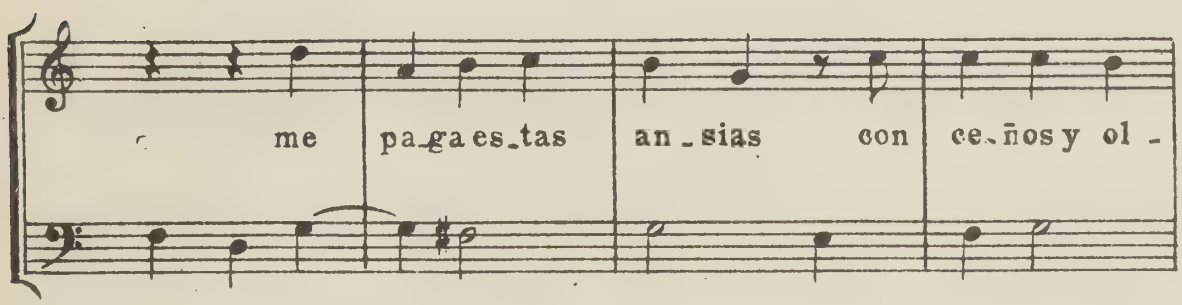
115 bis)

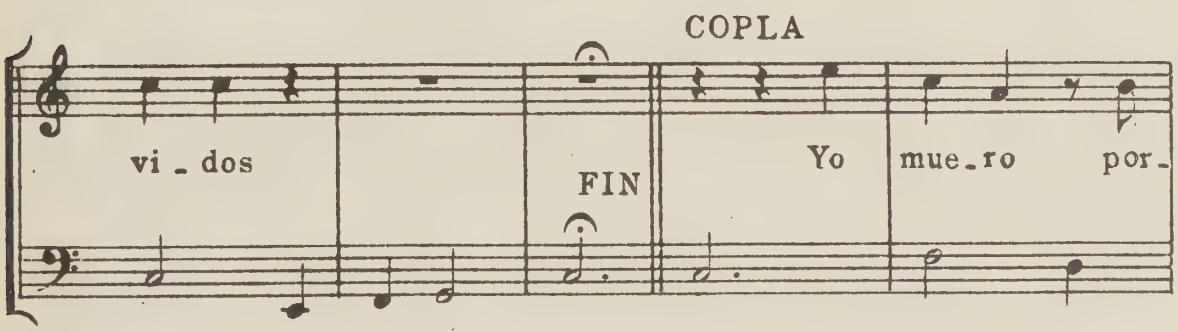
Tonada a solo

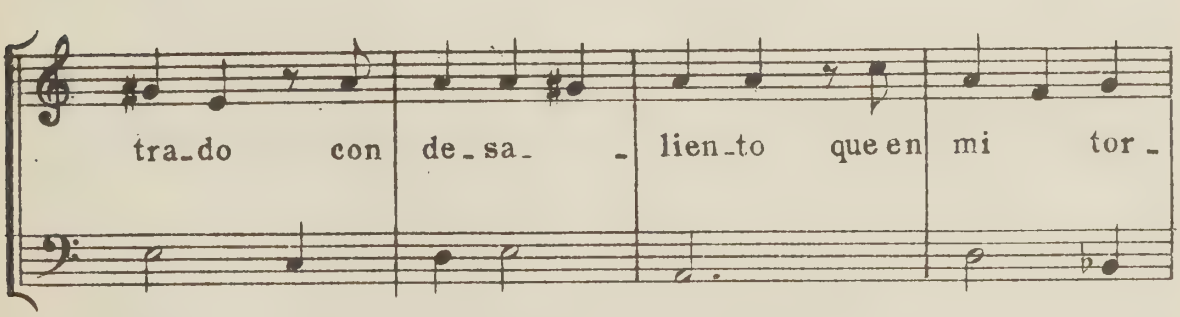
Antonio Literes

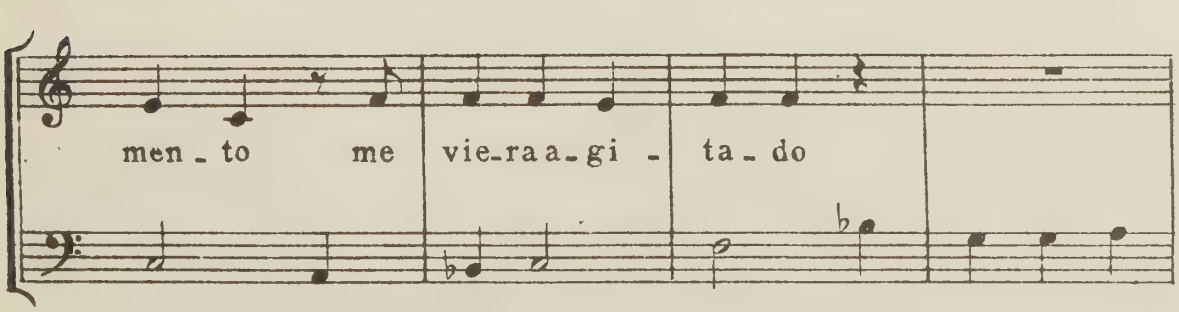


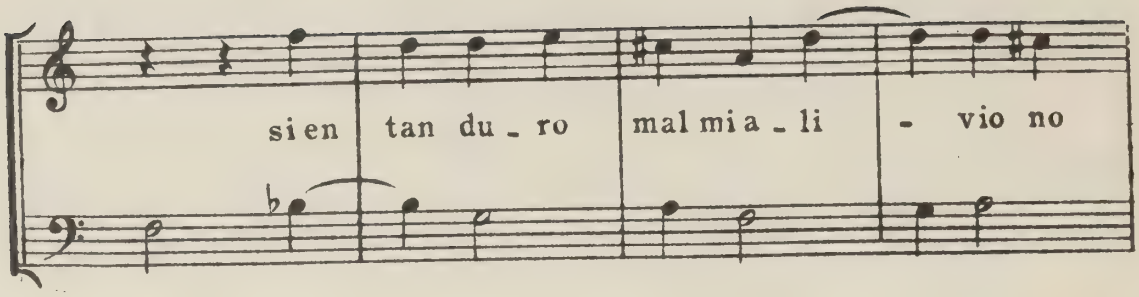

que a - do - ro ren - di - do

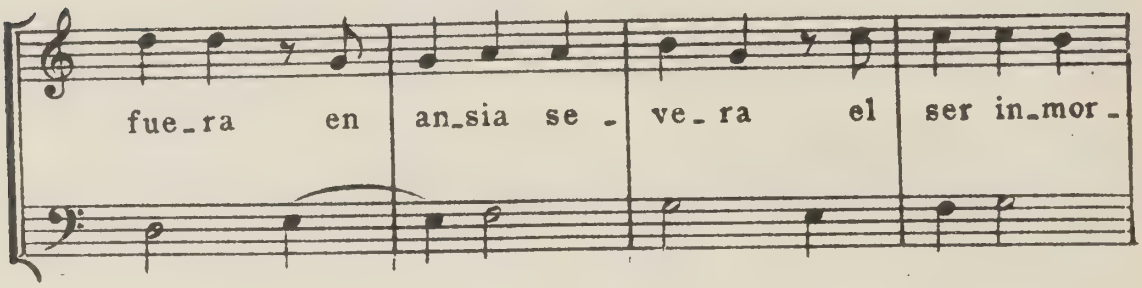

me pa-ga es-tas an - sias con ce-ños y ol -

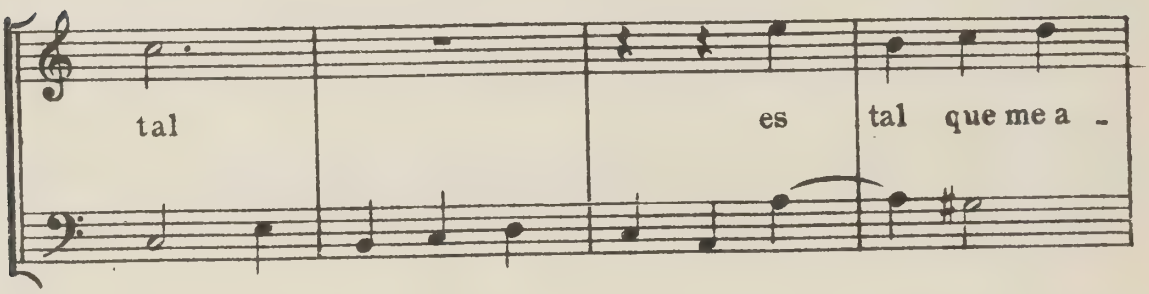

COPLA
vi - dos
FIN
Yo mue-ro por-

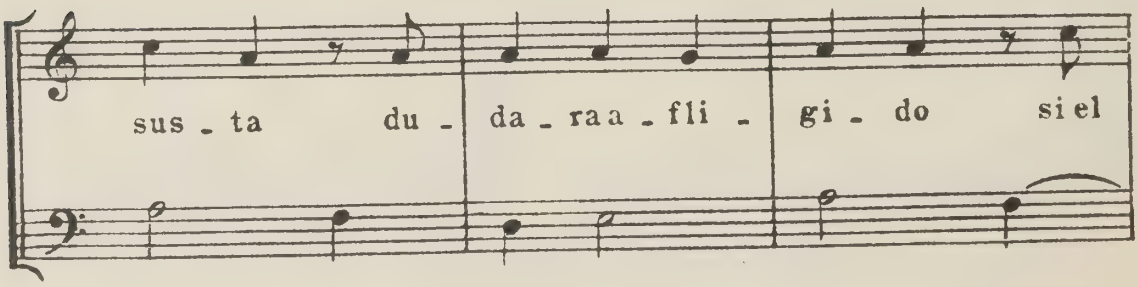

tra-do con de-sa- - lien-to que en mi tor -

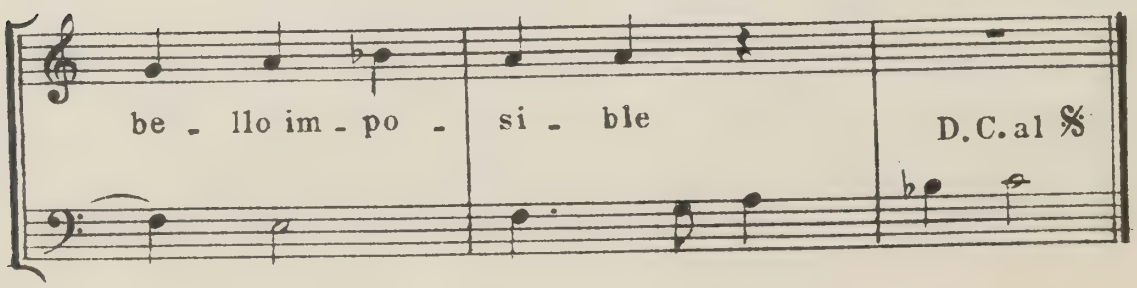

men - to me vie-ra a-gi - ta - do


si en tan du - ro mal mi a - li - vio no


fue - ra en an - sia se - ve - ra el ser in - mor -


tal es tal que me a -

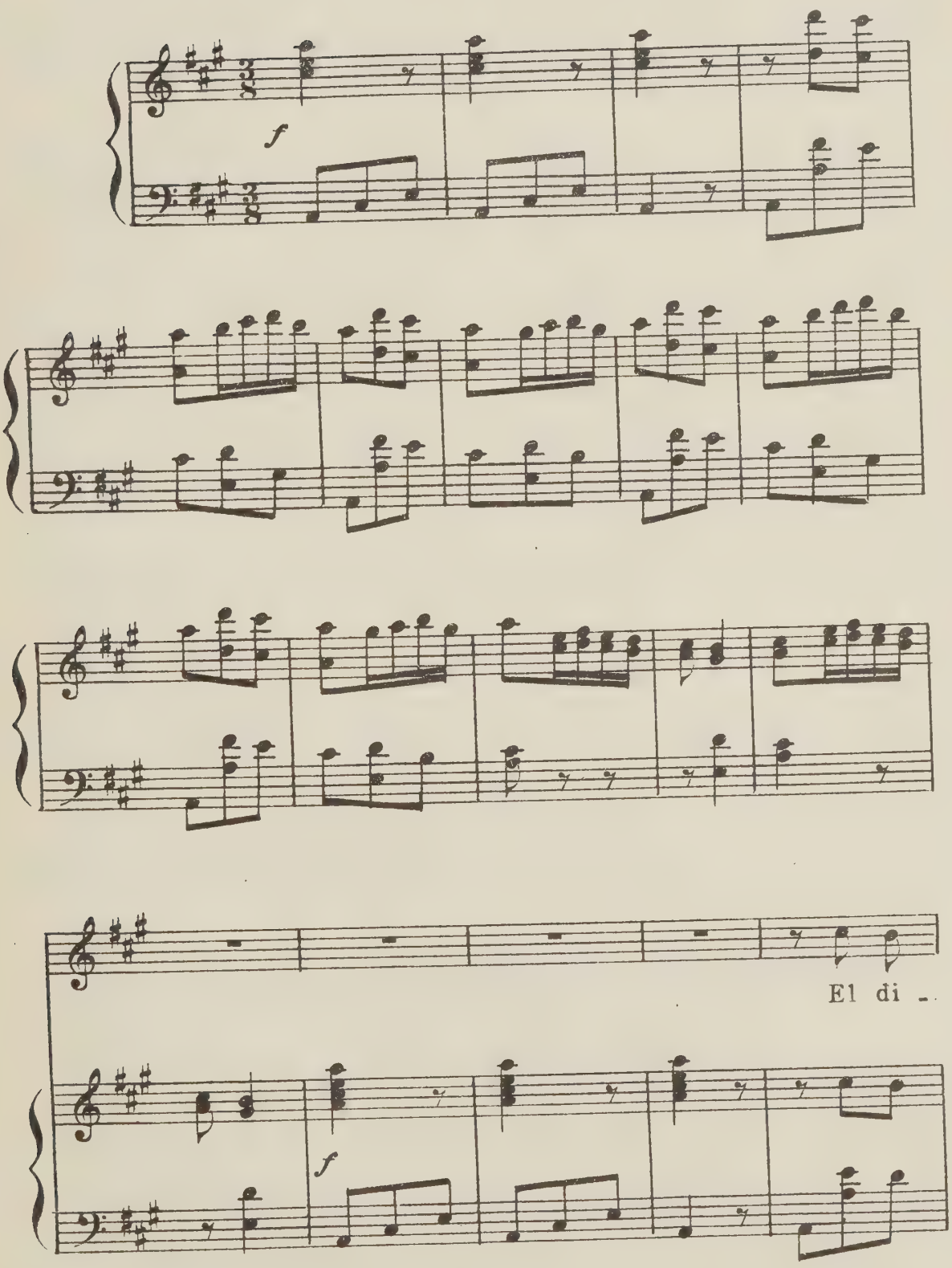

sus - ta du - da - ra a - fli - gi - do si el

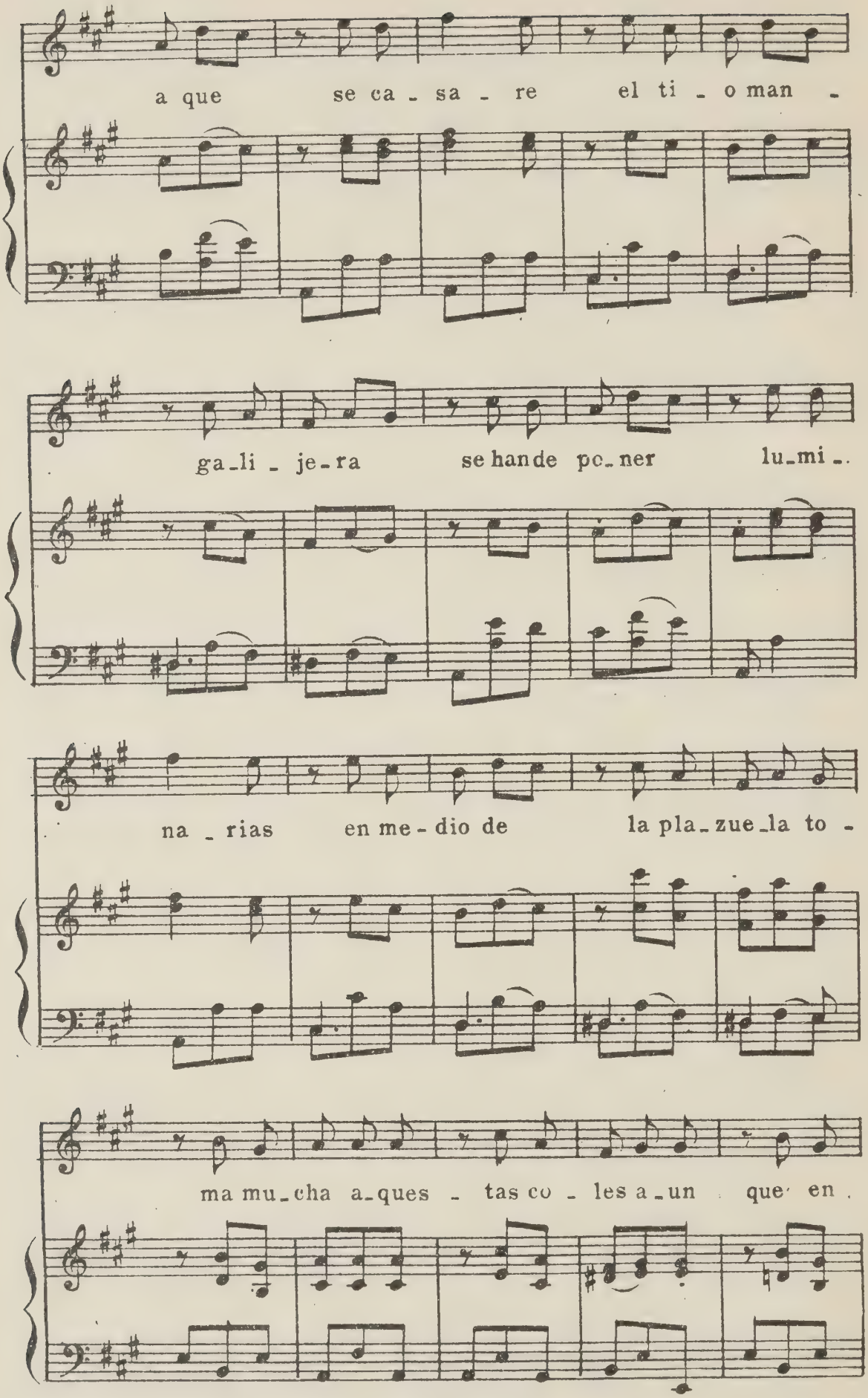

be - llo im - po - si - ble
D.C. al 𝄋

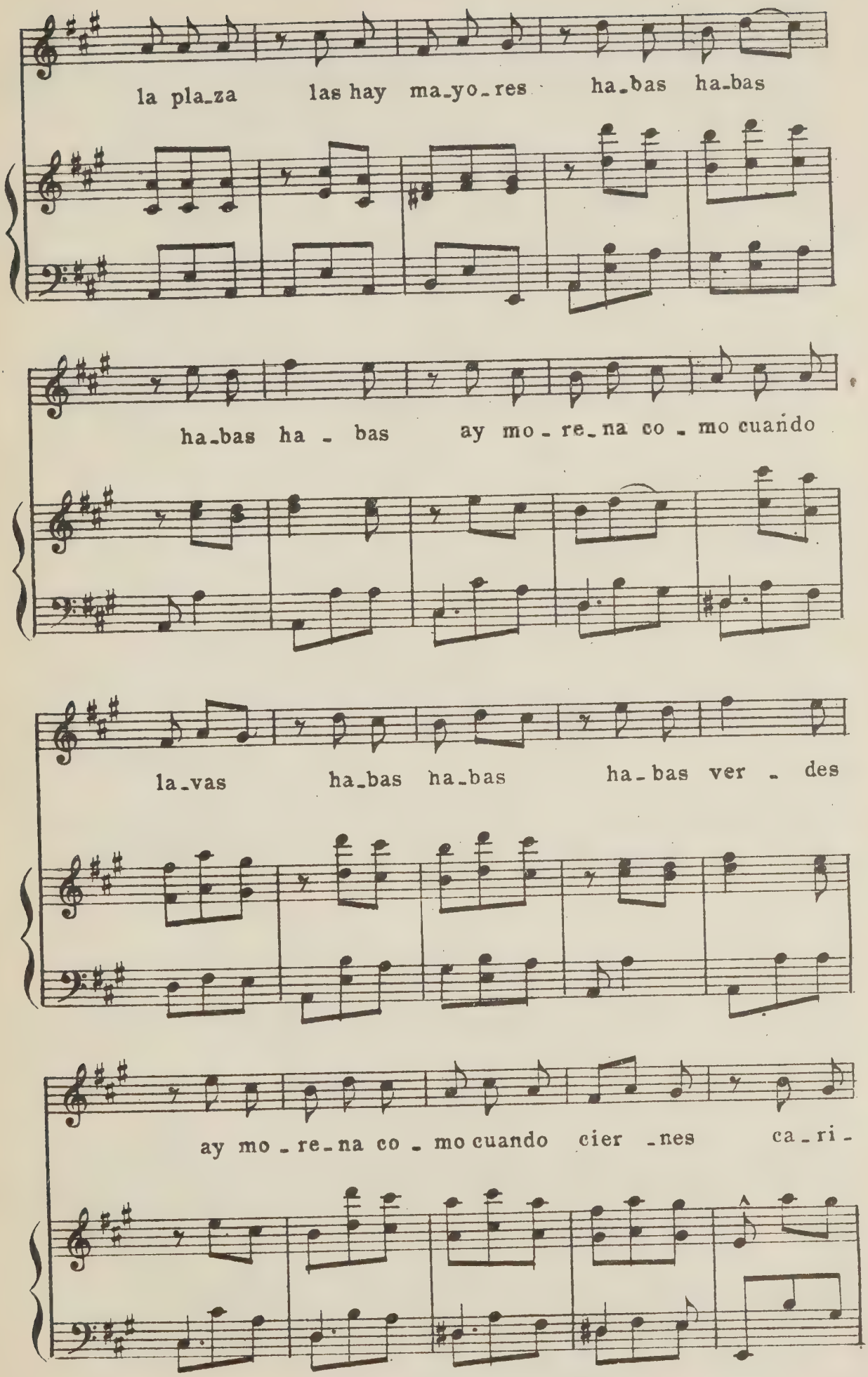
Canción.

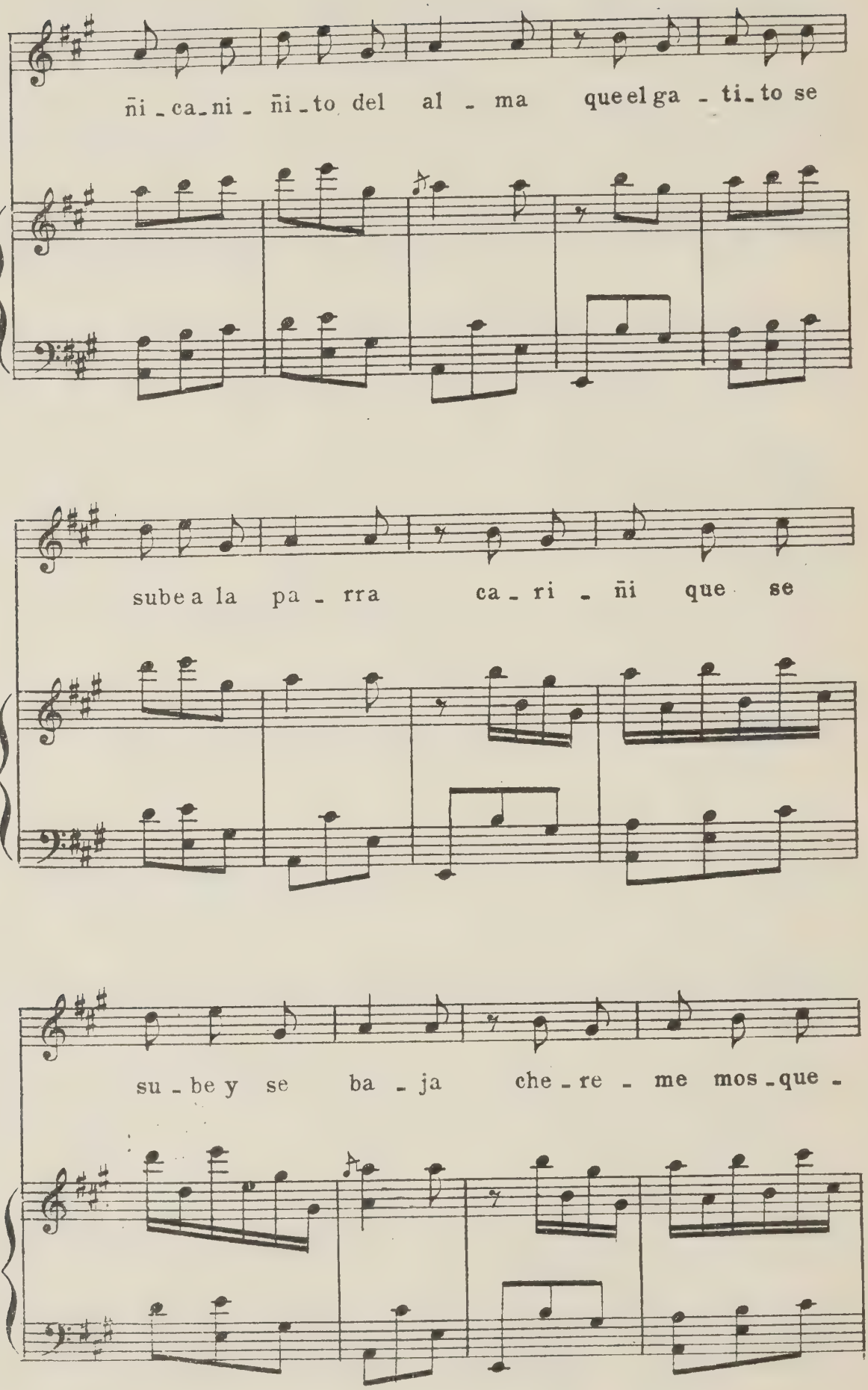
de la Tonadilla EL REMEDO DEL GATO

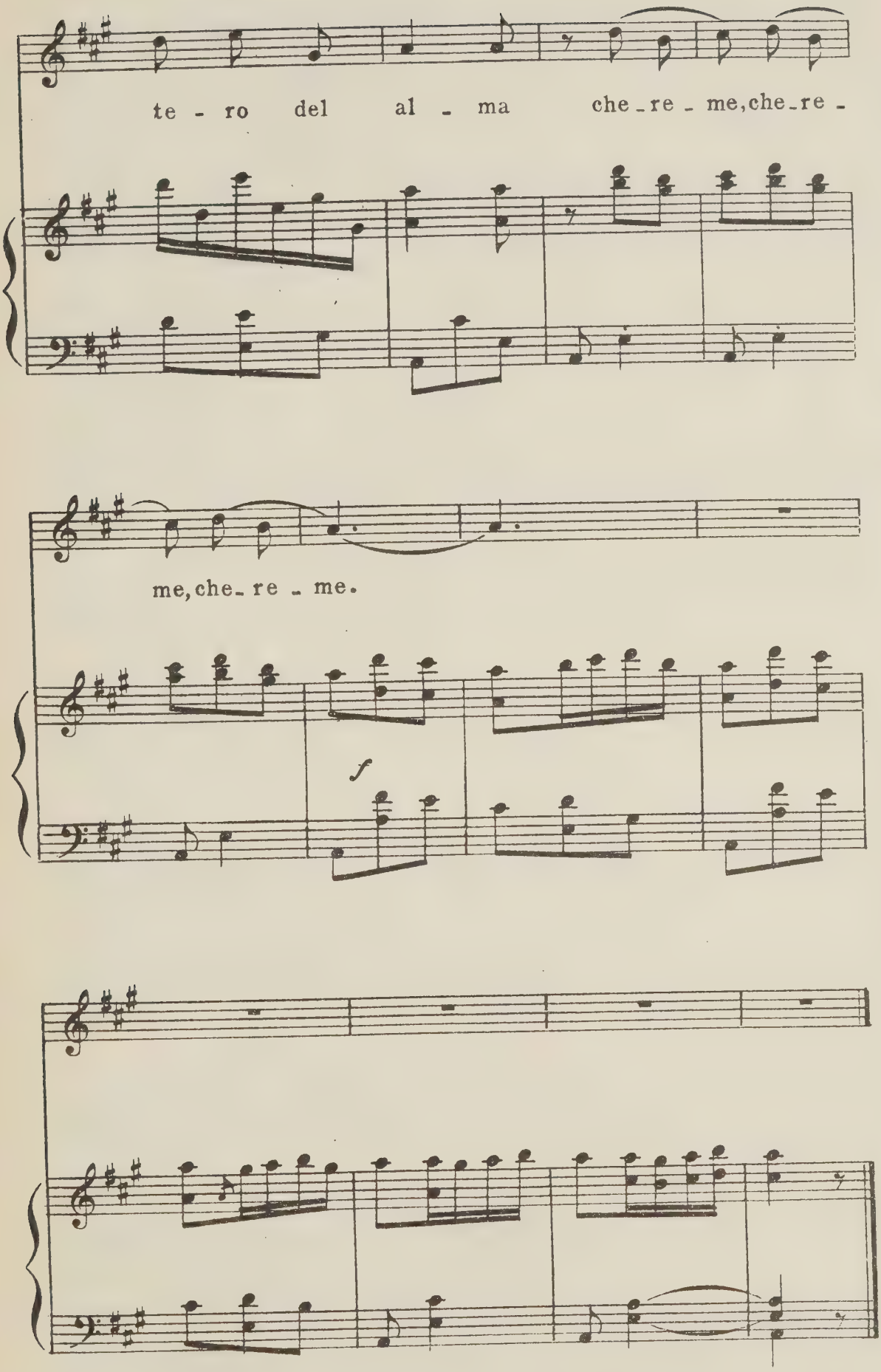
Guillermo Ferrer
(siglo XVIII)




a que se ca - sa - re el ti - o man -
ga_li - je_ra se hande po_ner lu_mi_.
na _ rias en me - dio de la pla_zue_la to -
ma mu_cha a_ques - tas co - les a_un que en


la pla_za las hay ma_yo_res ha_bas ha_bas
ha_bas ha - bas ay mo - re_na co - mo cuando
la_vas ha_bas ha_bas ha_bas ver - des
ay mo - re_na co - mo cuando cier _nes ca_ri -


ñi - ca - ni - ñi - to del al - ma que el ga - ti - to se
sube a la pa - rra ca - ri - ñi que se
su - be y se ba - ja che - re - me mos - que -


te - ro del al - ma che_re - me,che_re -
me,che_re - me.
f

117)

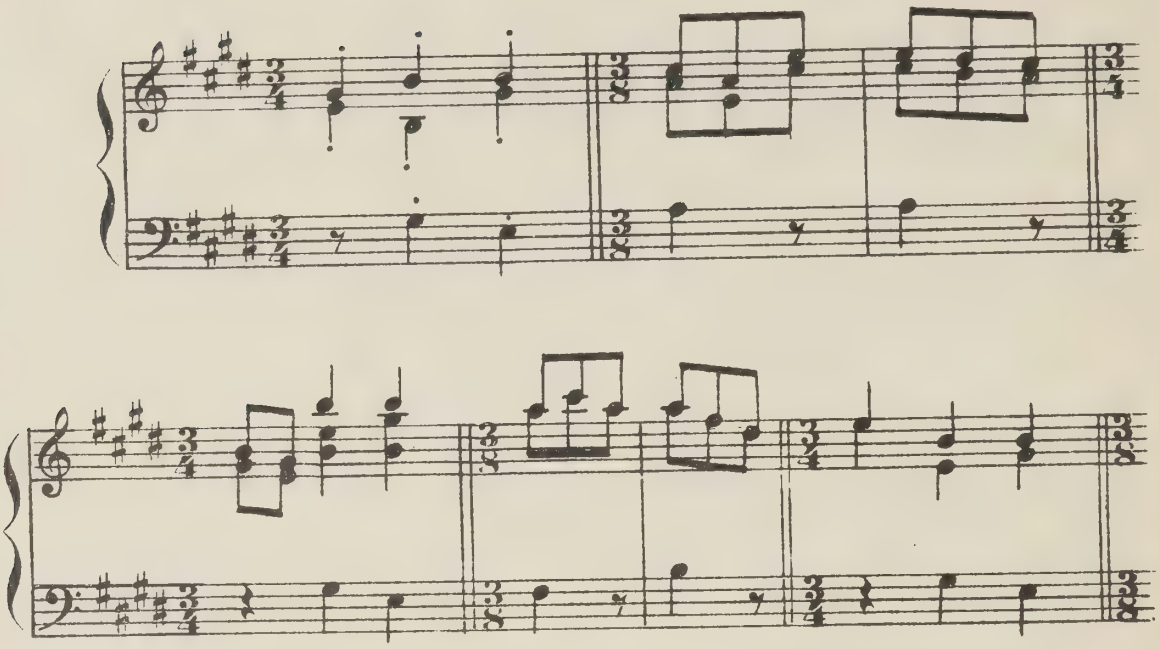
Tirana del Zarandillo

de la Tonadilla

Los Novios y la Maja

Esteva y Grimen (Pablo)

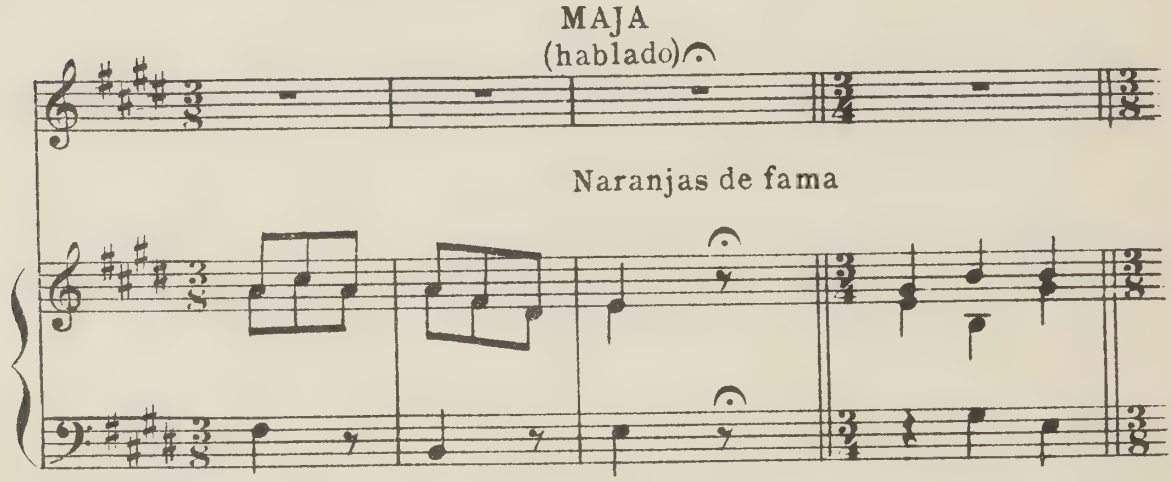
1779

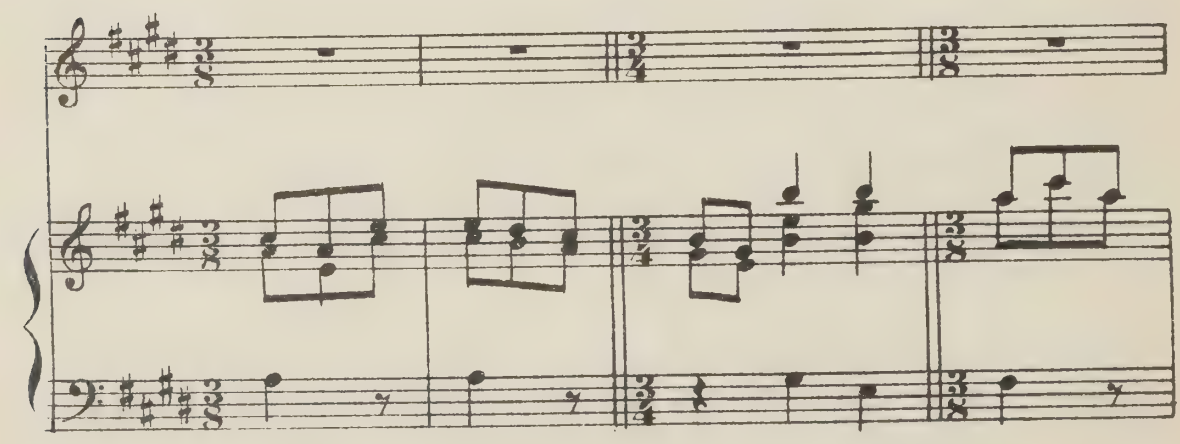


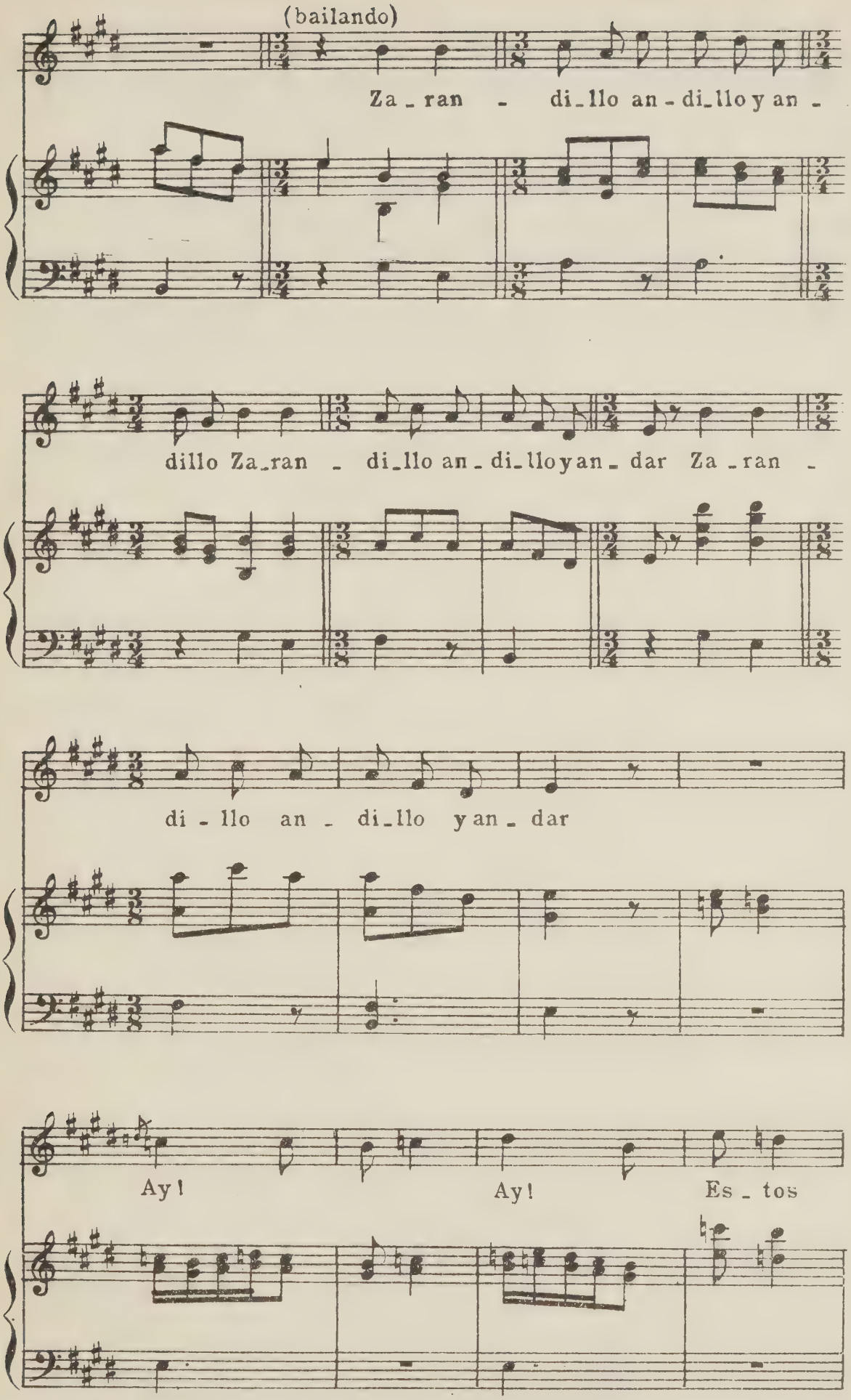
MAJA

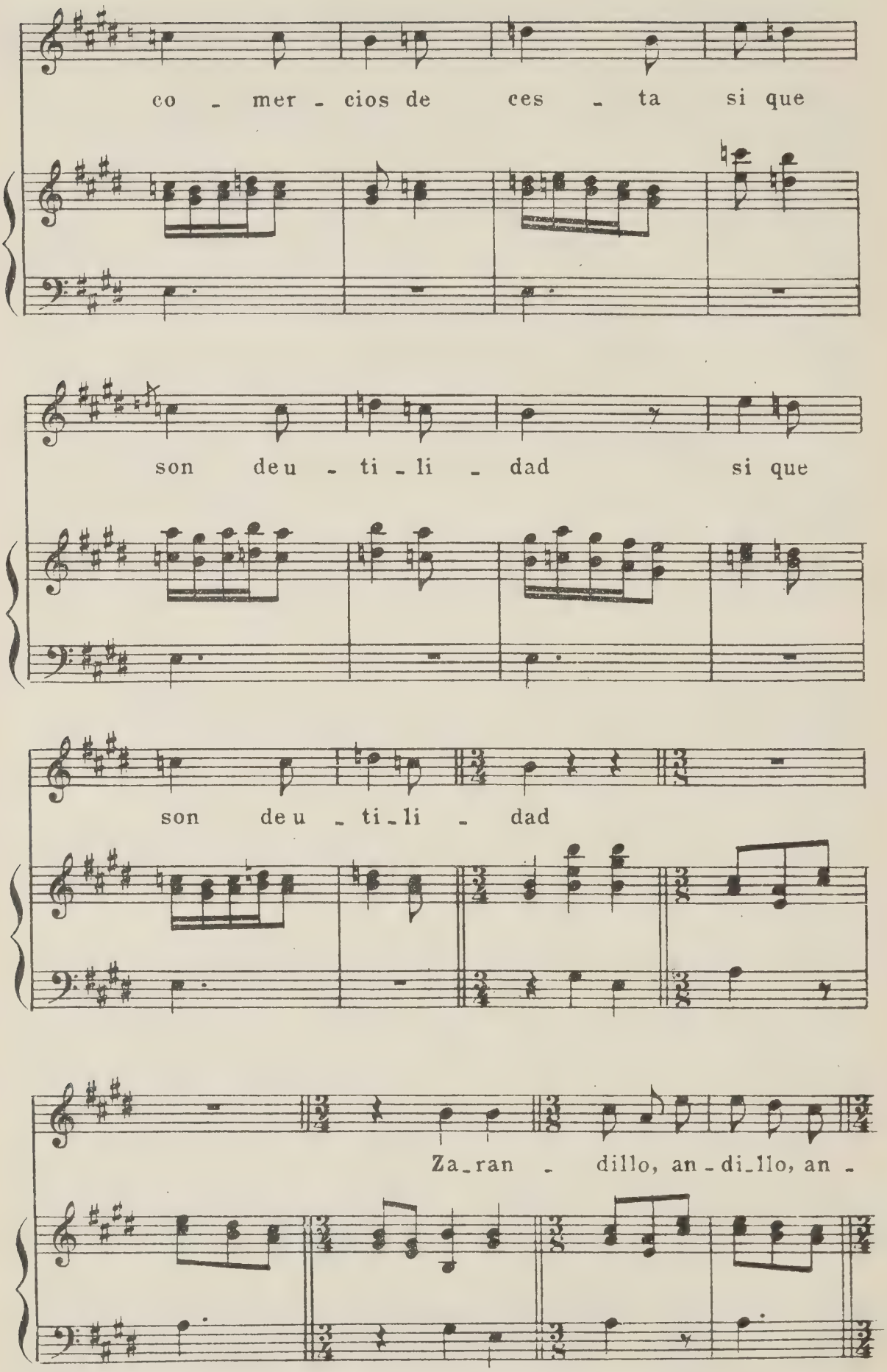
(hablado)

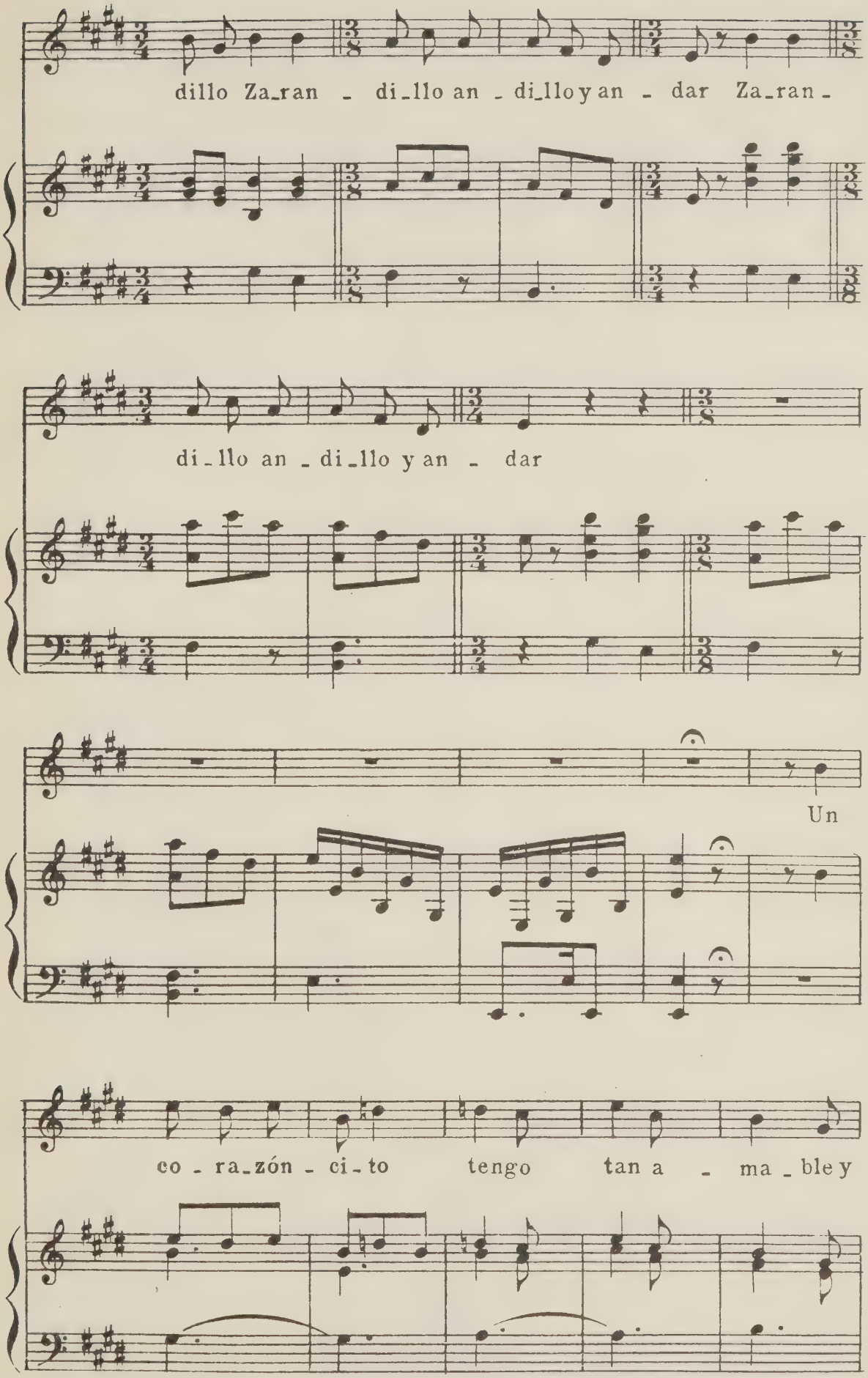
Naranjas de fama

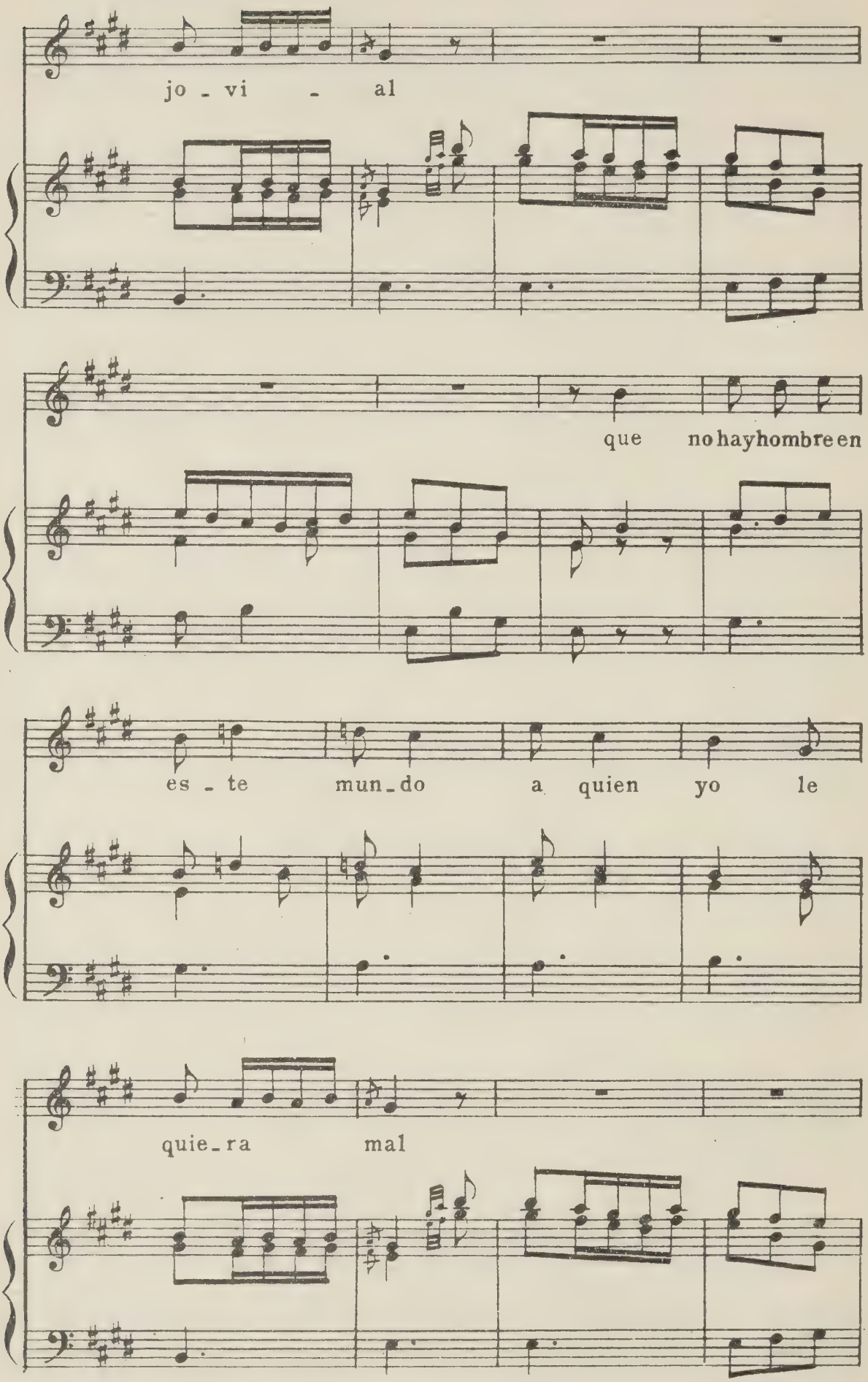


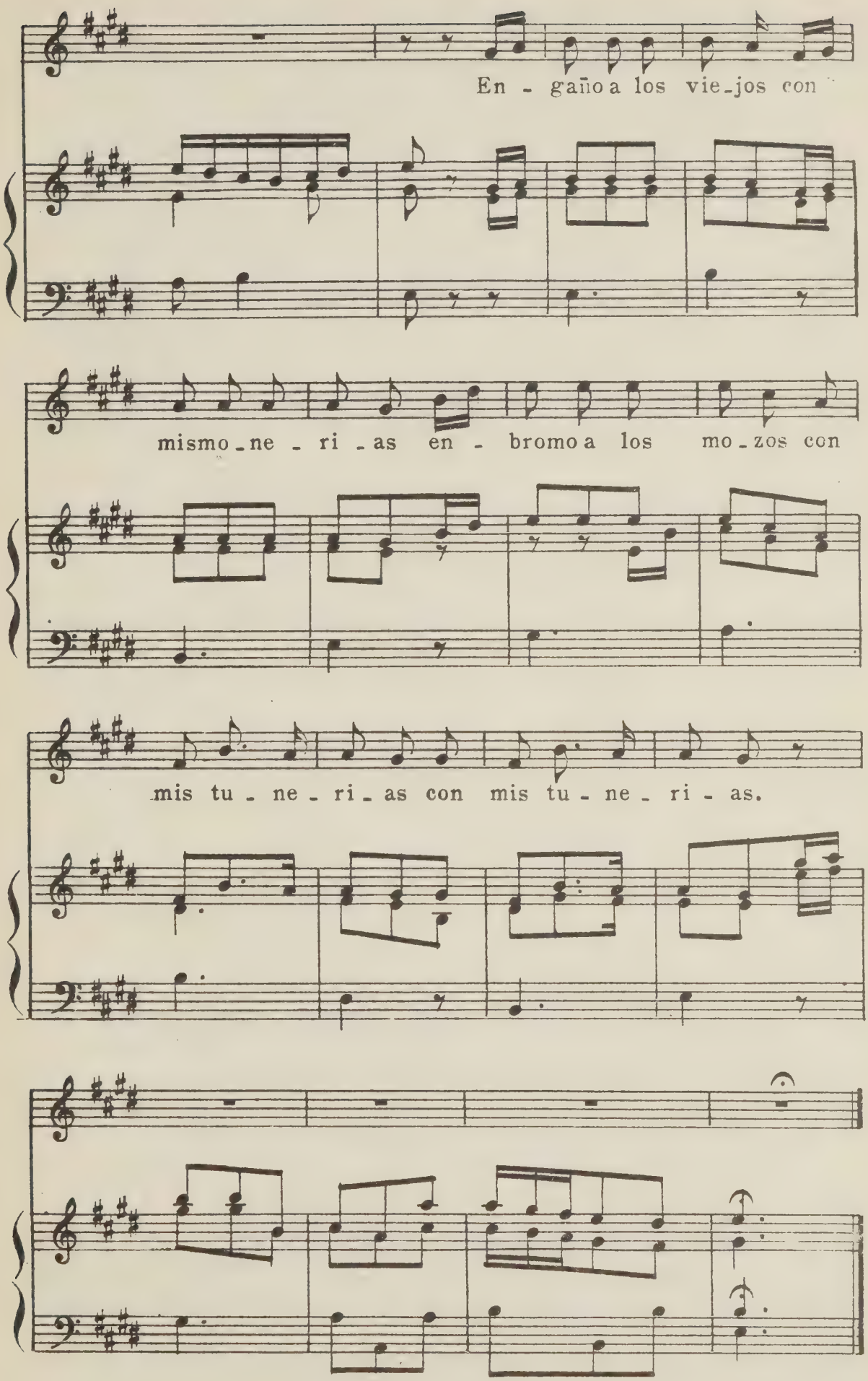



(bailando)
Za - ran - di - llo an - di - llo y an -
dillo Za - ran - di - llo an - di - llo yan - dar Za - ran -
di - llo an - di - llo y an - dar
Ay! Ay! Es - tos


co - mer - cios de ces - ta si que
son deu - ti - li - dad si que
son deu - ti - li - dad
Za - ran - dillo, an - di - llo, an -


dillo Za_ran - di_llo an - di_llo yan - dar Za_ran -
di_llo an - di_llo y an - dar
Un
co - ra_zón - ci_to tengo tan a - ma_ble y


jo - vi - al
que no hay hombre en
es - te mun - do a quien yo le
quie - ra mal

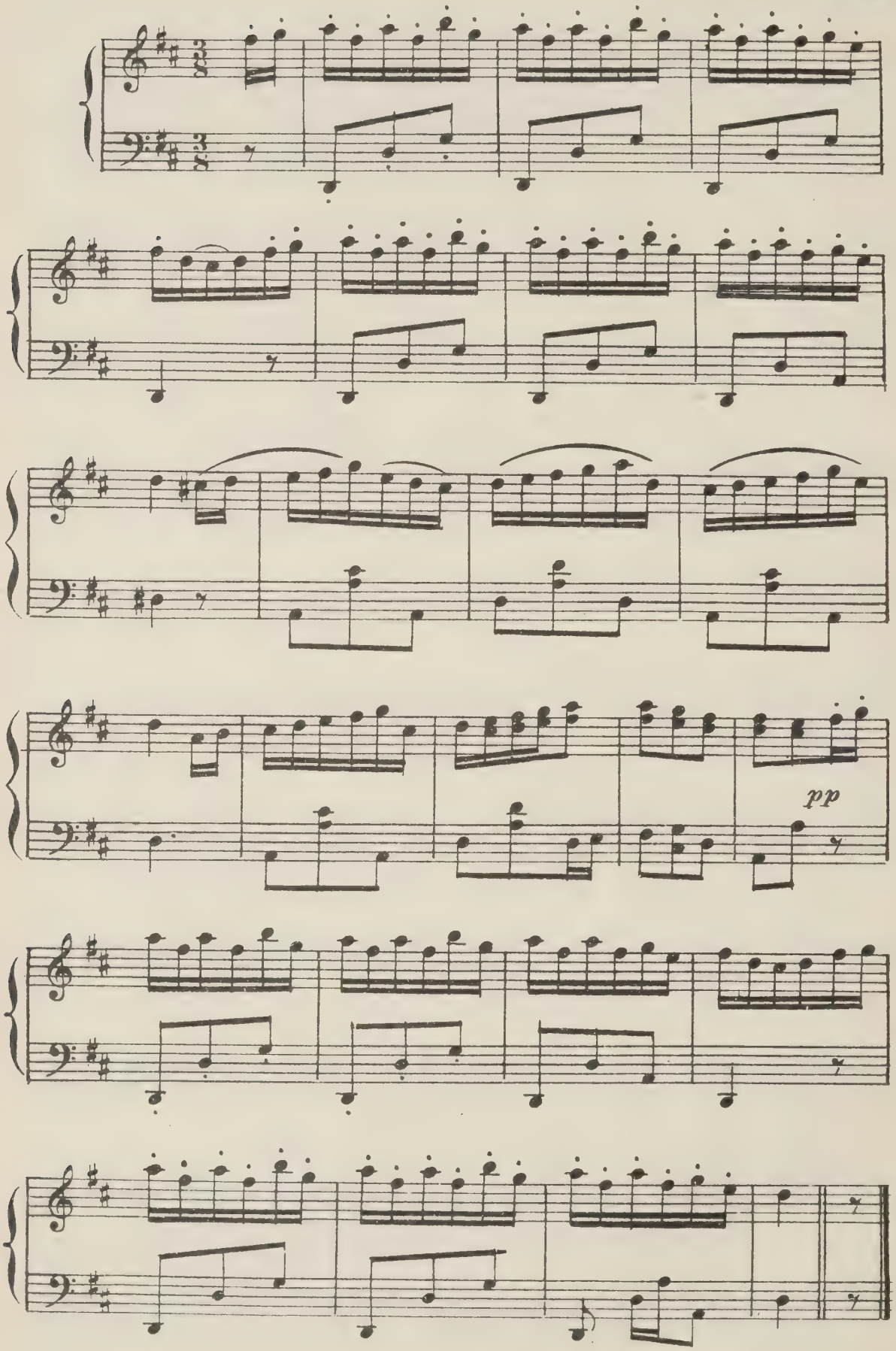

En - gaño a los vie_jos con
mismo_ne - ri - as en - bromo a los mo_zos con
mis tu - ne - ri_as con mis tu - ne - ri - as.

118)

Arieta[1]

de la Tonadilla *Los amores chasqueados*

D. Blas Laserna



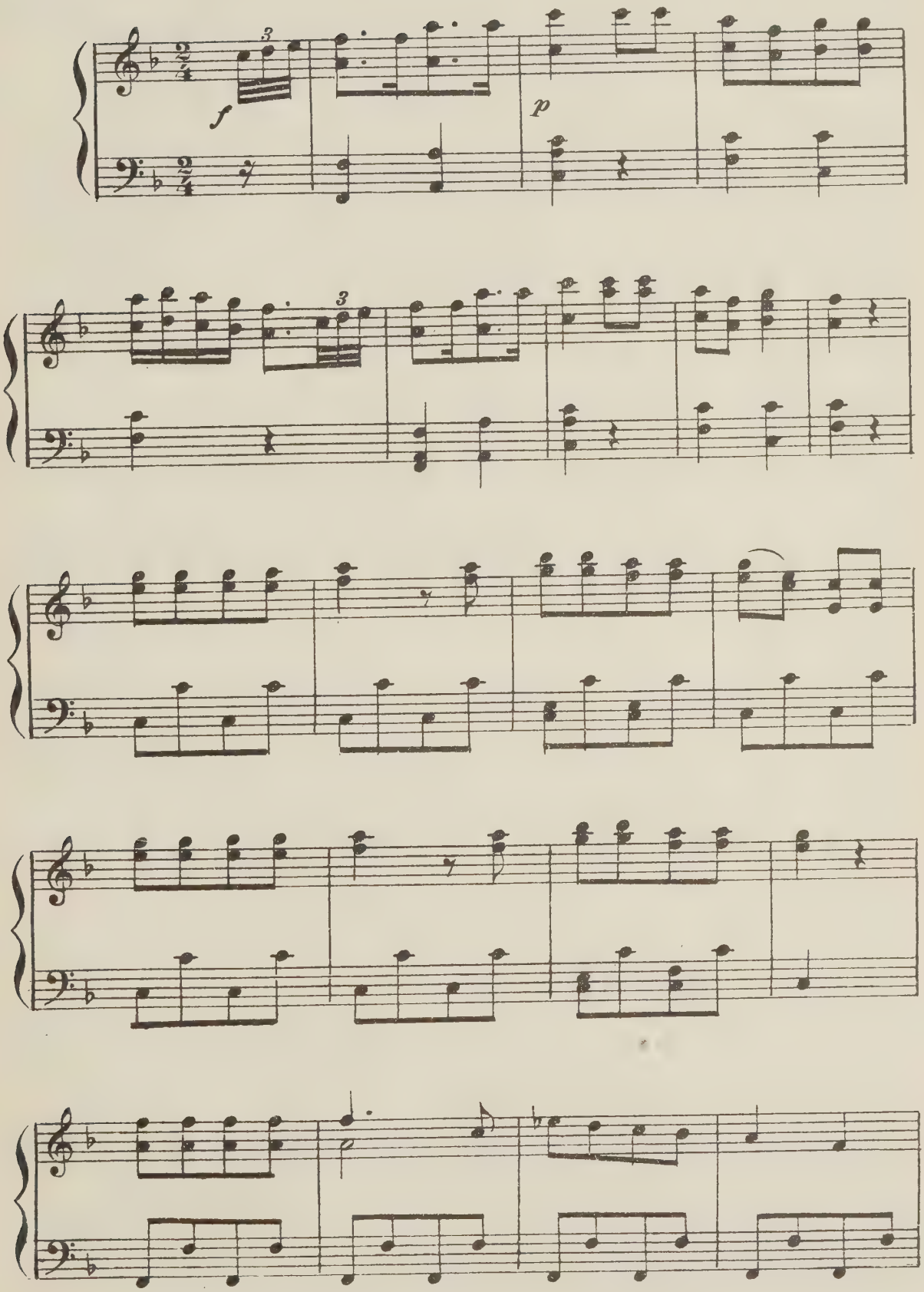
(1) Escrita originariemente para Violines bajo y salterio

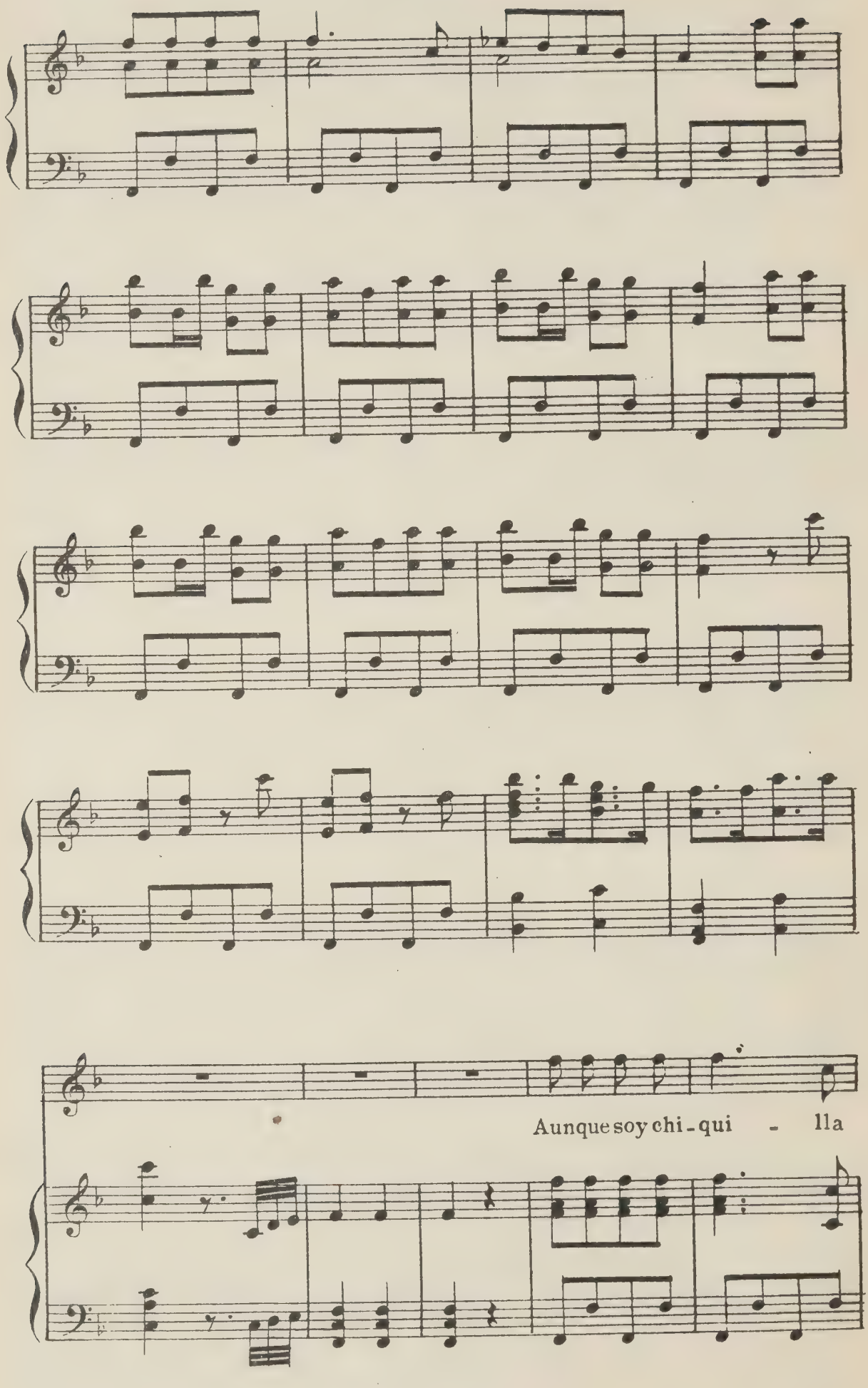
119)

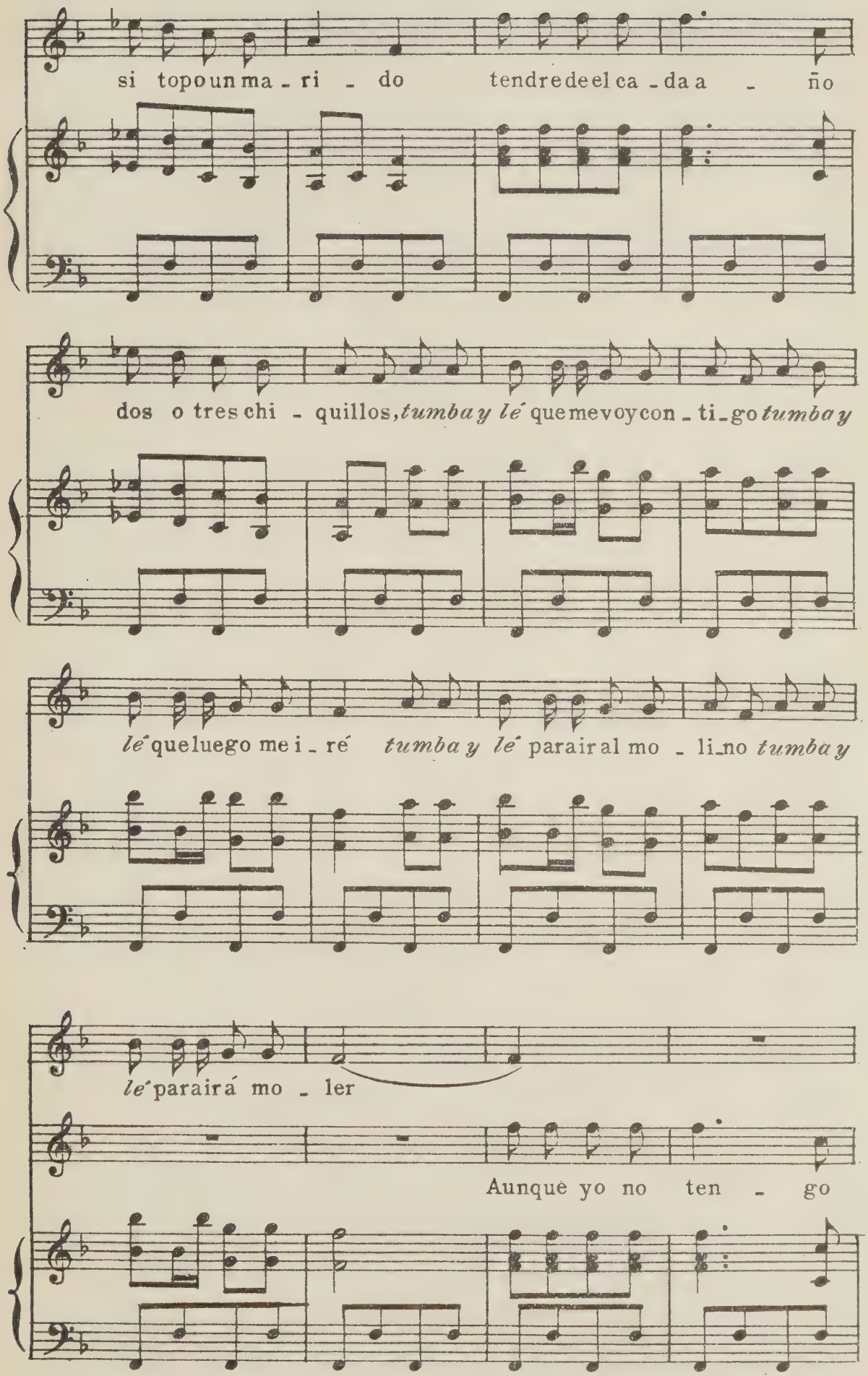
Los serranos inocentes

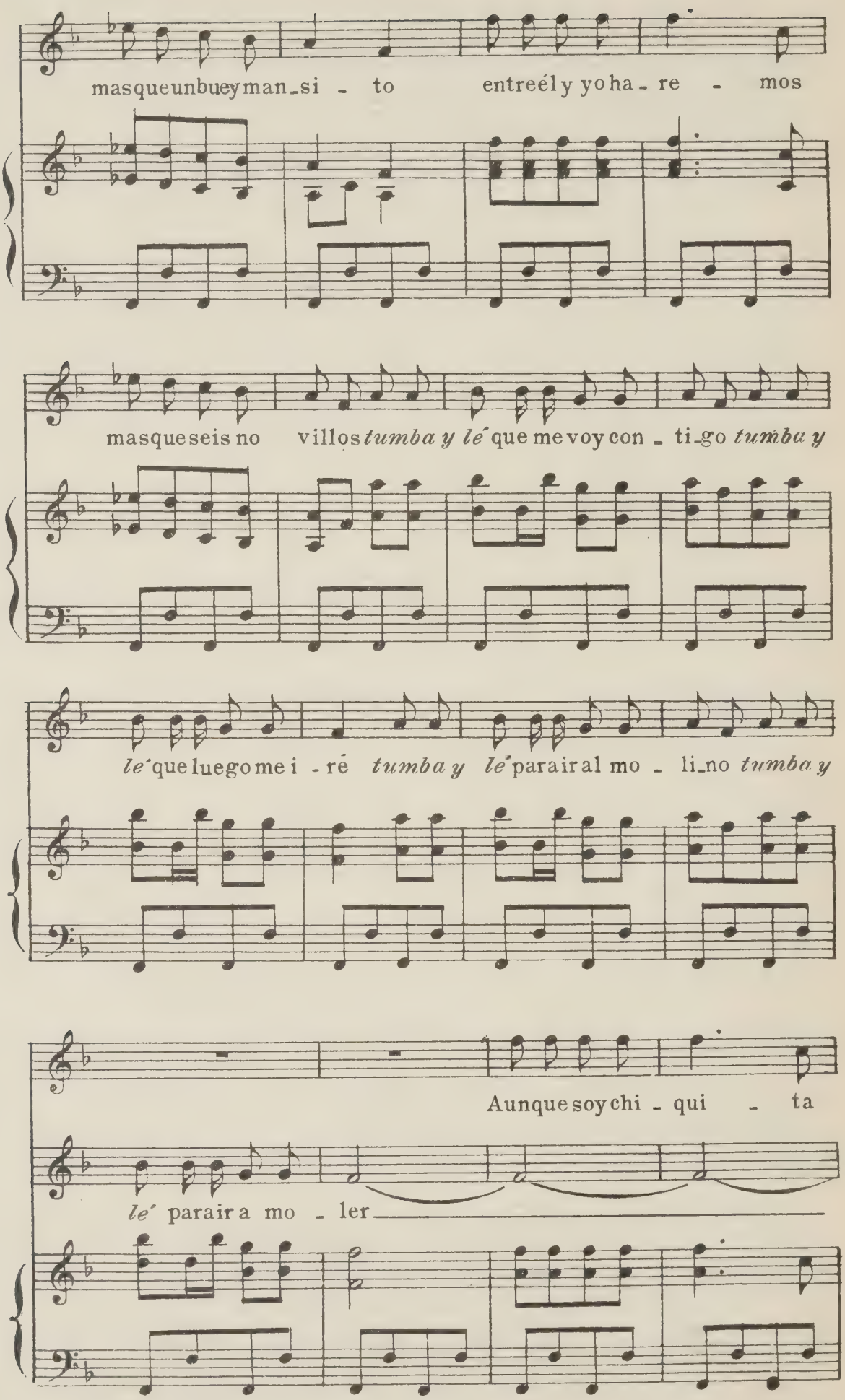
Tonadilla general

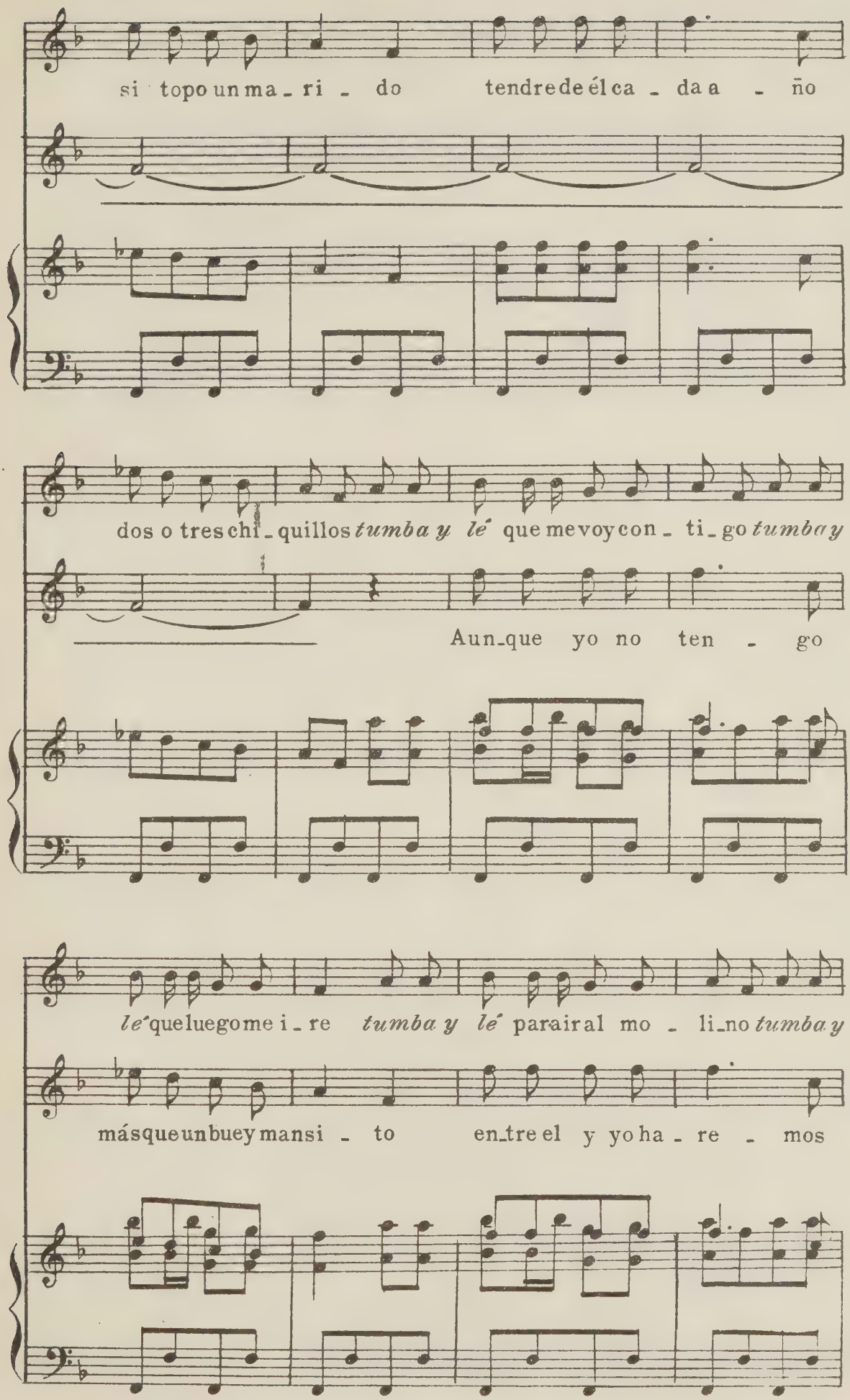
D. Blas de Leserna

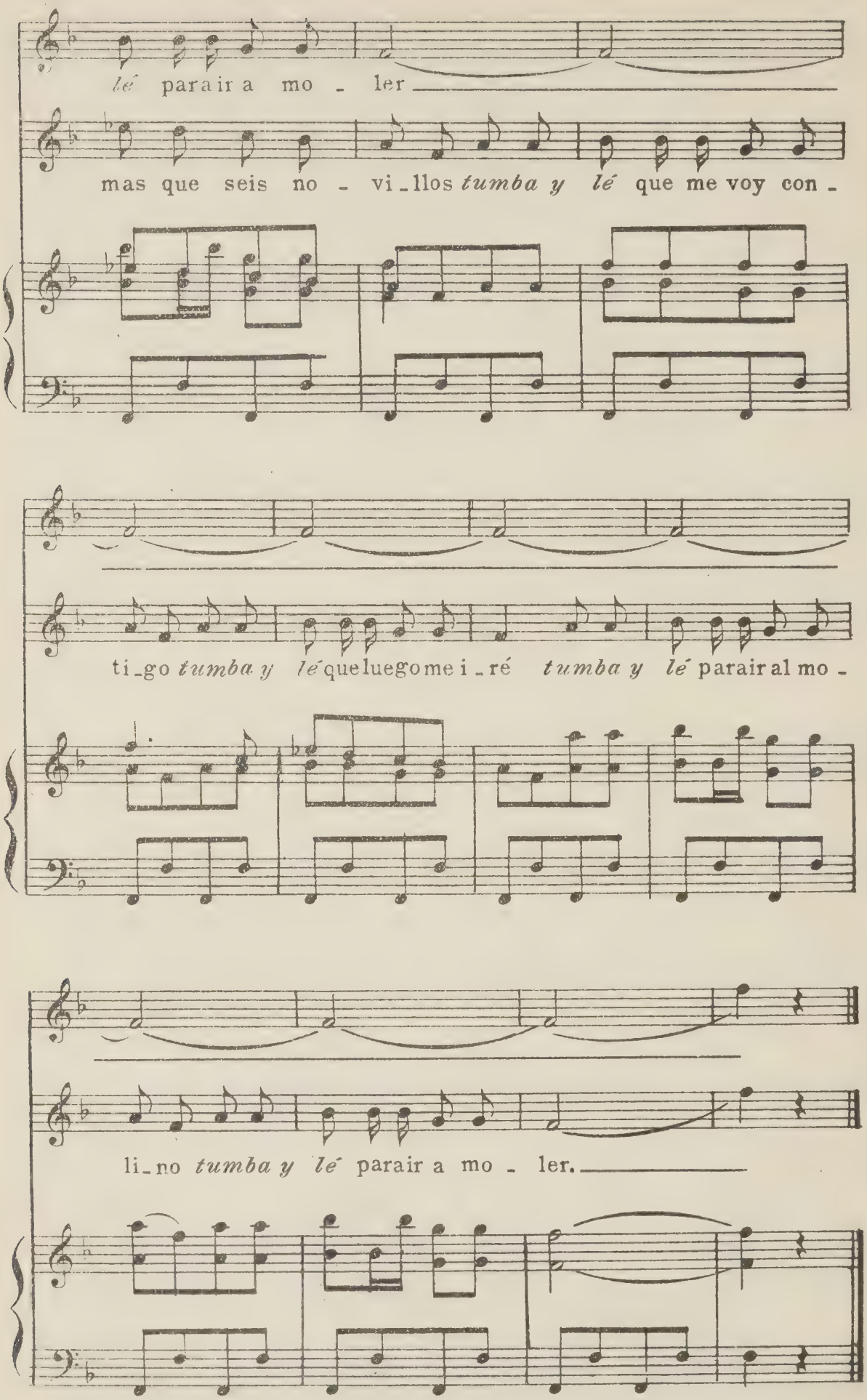



Aunque soy chi - qui - lla


si topo un ma - ri - do tendre de el ca - da a - ño
dos o tres chi - quillos, *tumba y lé* que me voy con - ti - go *tumba y*
lé que luego me i - ré *tumba y lé* para ir al mo - li - no *tumba y*
lé para irá mo - ler
Aunque yo no ten - go


masqueunbueymansi - to entreély yoha - re - mos
masqueseis no villos *tumba y lé* que me voy con - ti-go *tumba y*
lé que luego me i - ré *tumba y lé* para ir al mo - li-no *tumba y*
Aunque soy chi - qui - ta
lé para ir a mo - ler


si topo un ma_ri_do tendre de él ca_da a_ño
dos o tres chi_quillos *tumba y lé* que me voy con_ti_go *tumba y*
Aun_que yo no ten_go
lé que luego me i_re *tumba y lé* para ir al mo_li_no *tumba y*
más que un buey manso entre el y yo ha_re_mos


lé para ir a mo - ler
mas que seis no - vi-llos tumba y lé que me voy con-
ti-go tumba y lé que luego me i-ré tumba y lé para ir al mo-
li-no tumba y lé para ir a mo - ler.

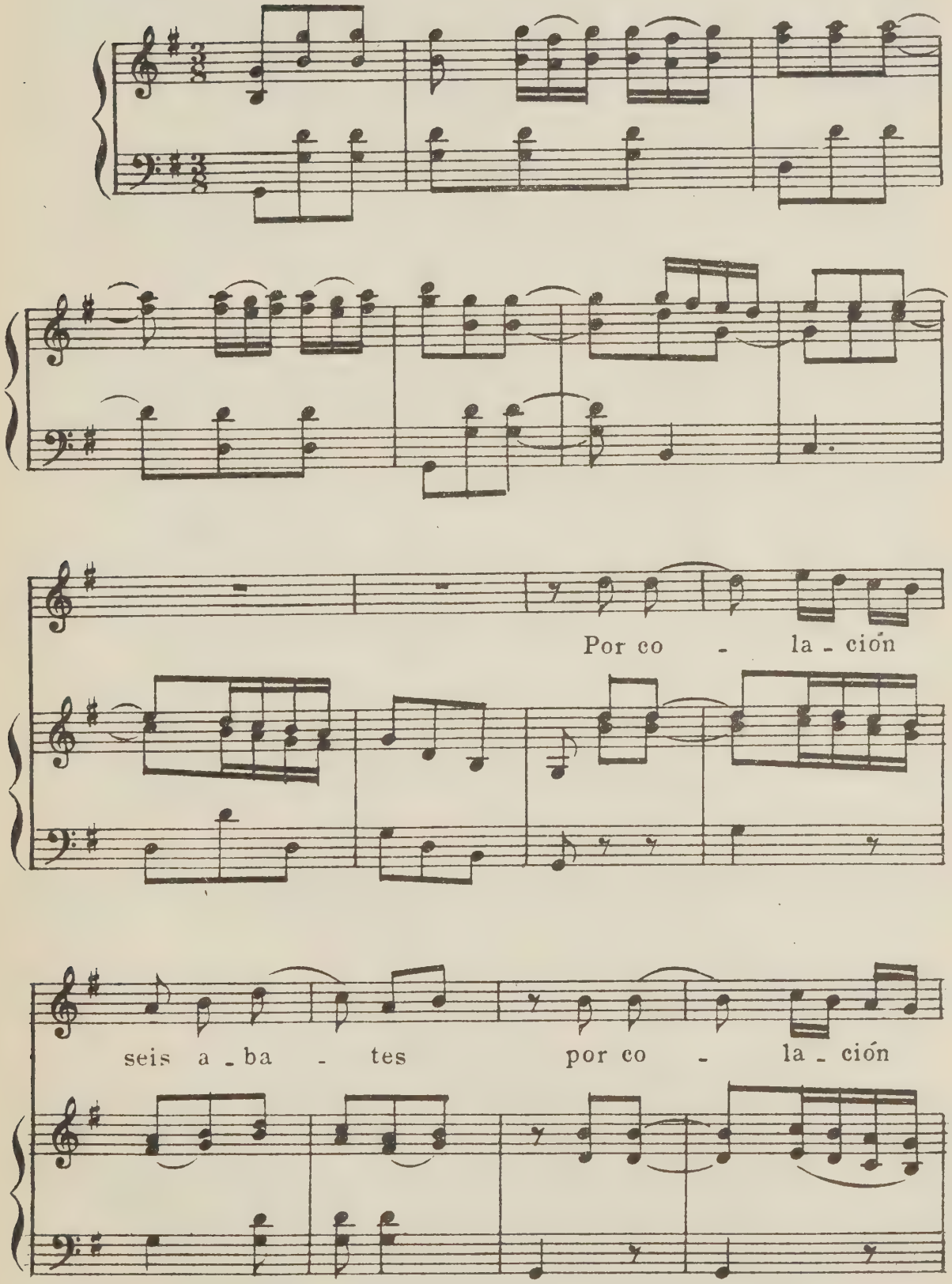
120)

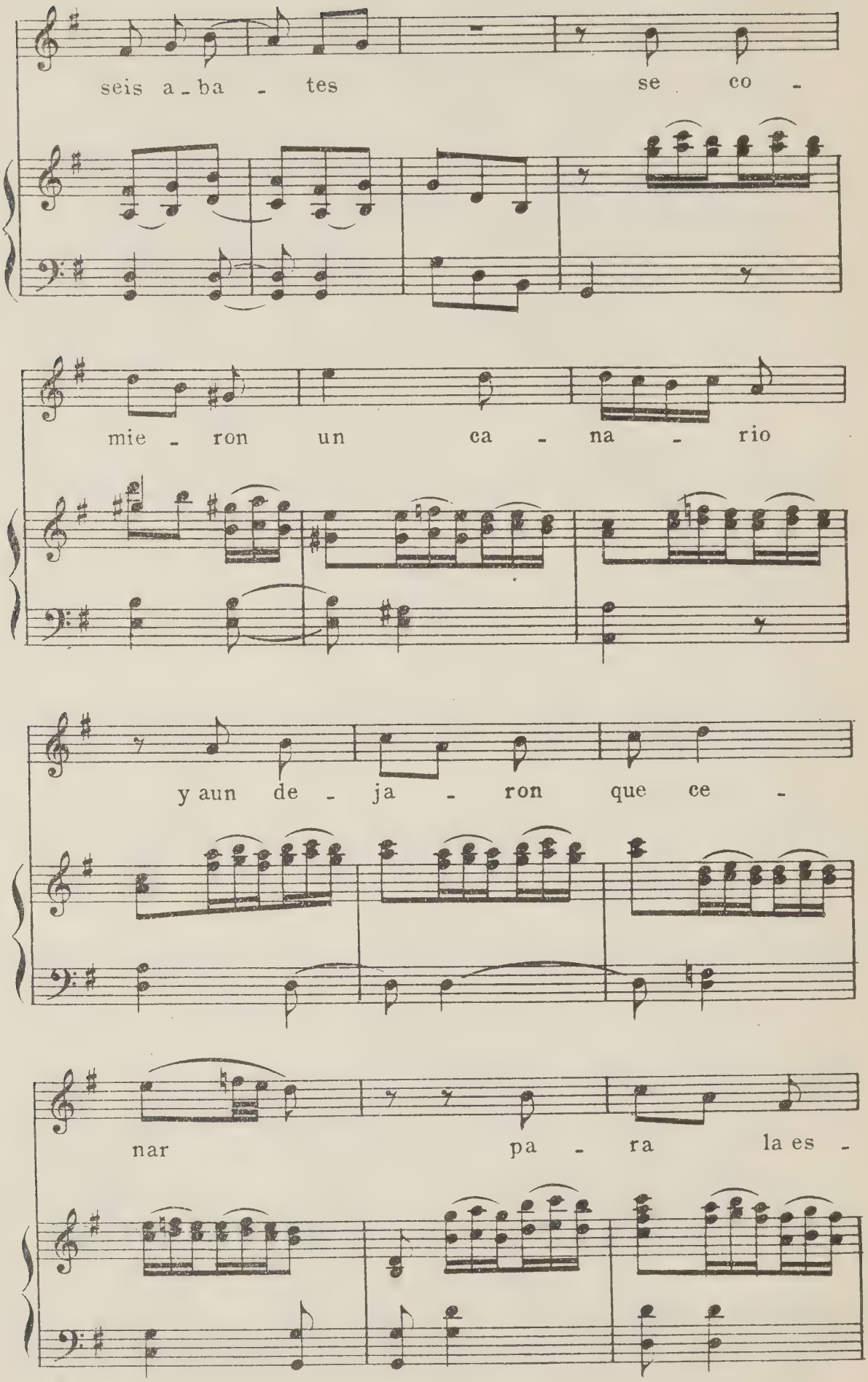
Caballo

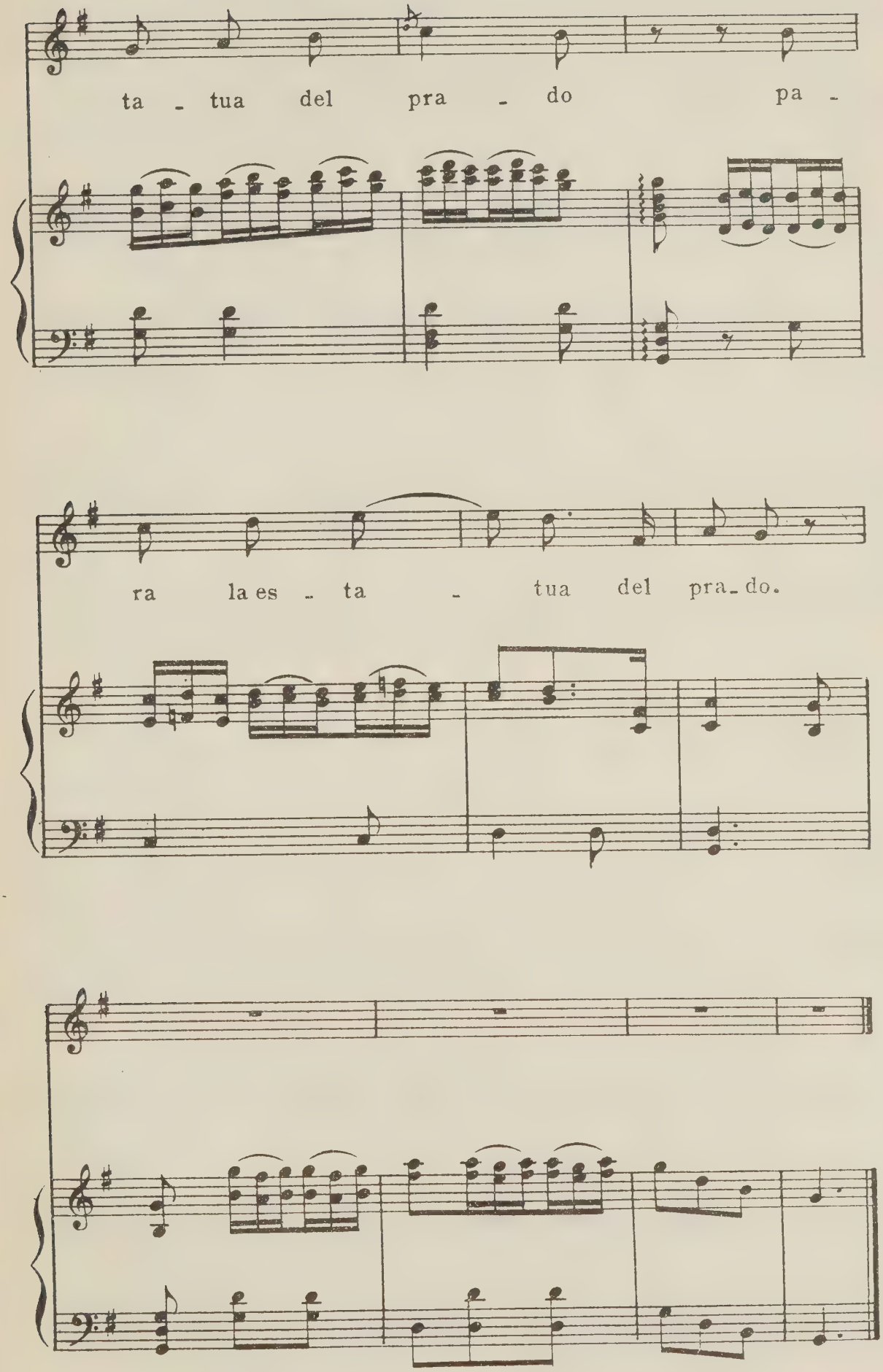
de la Tonadilla á tres

La vida cortesana y aldeana

D. Blas Leserna




seis a - ba - tes se co -
mie - ron un ca - na - rio
y aun de - ja - ron que ce -
nar pa - ra la es -


ta - tua del pra - do pa -
ra la es - ta - tua del pra-do.

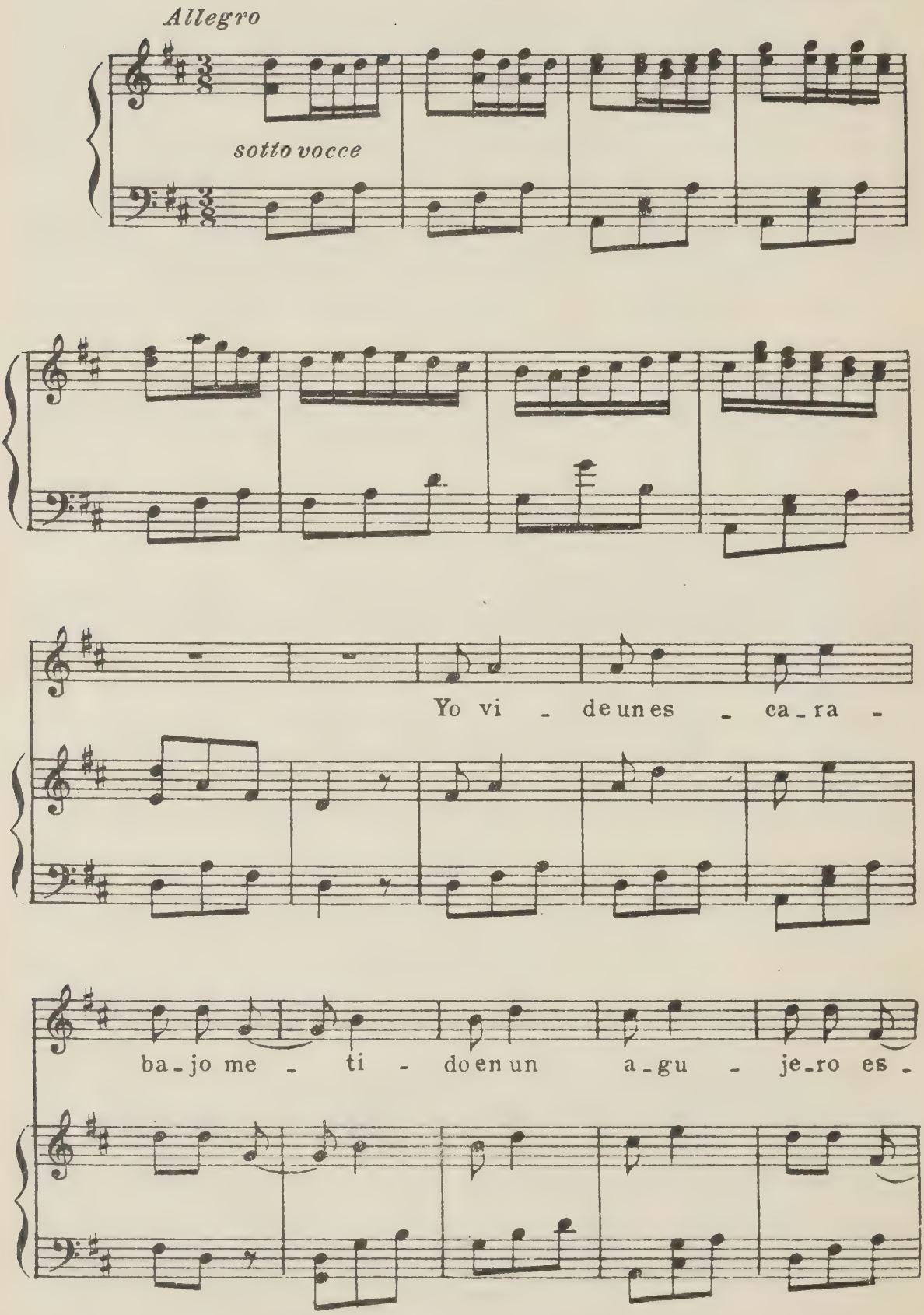
121)

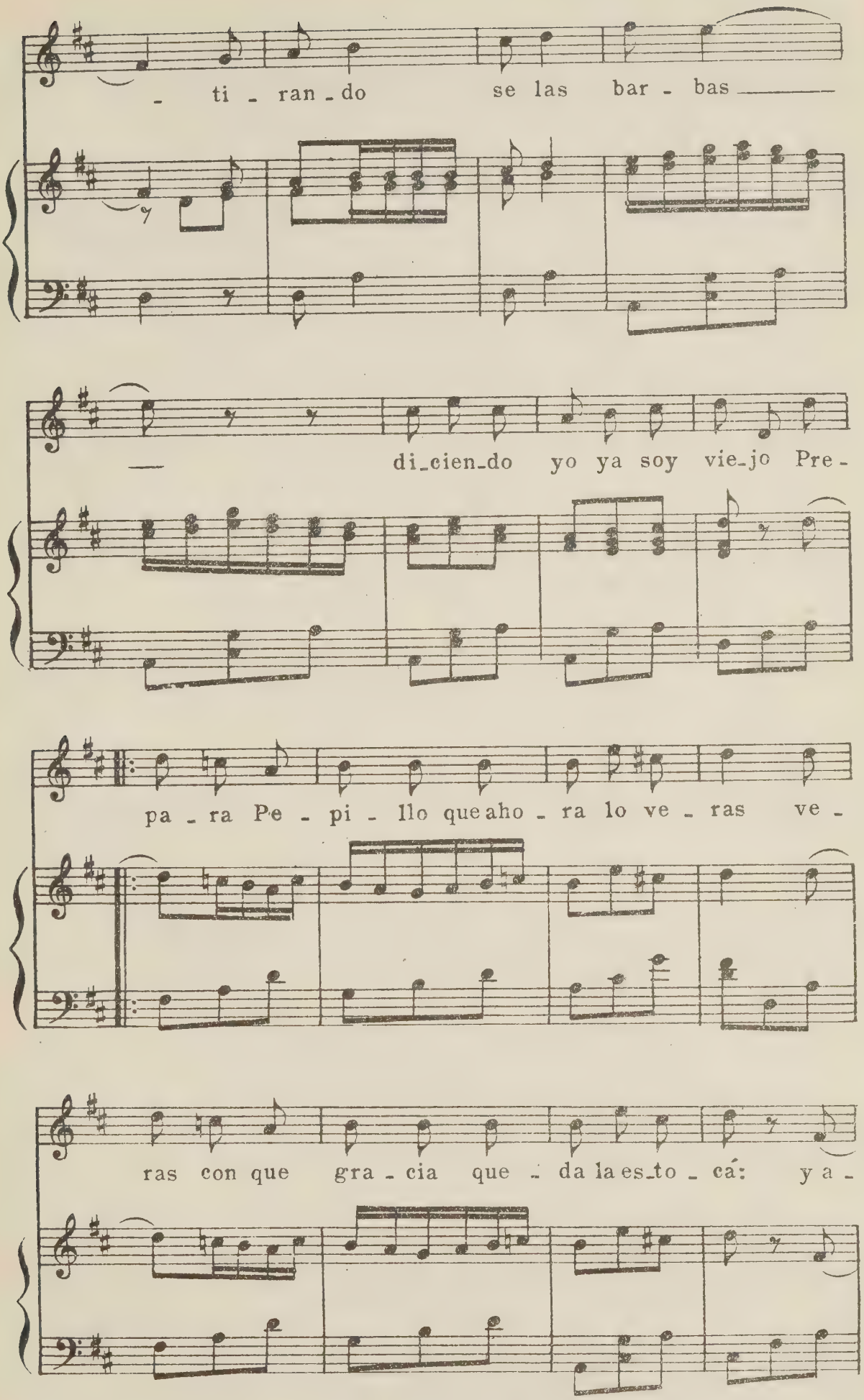
Tirana

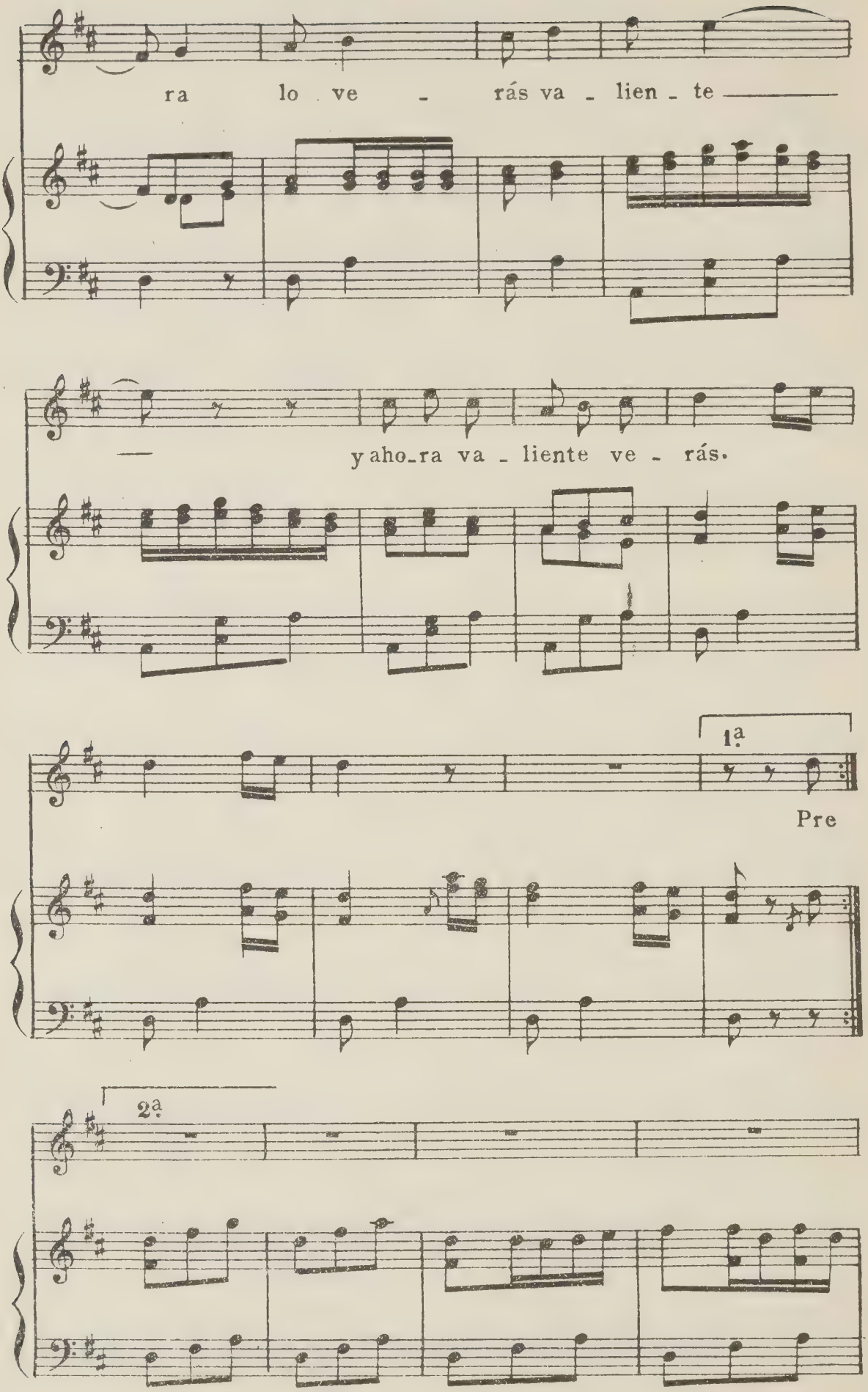
de la Tonadilla a duo

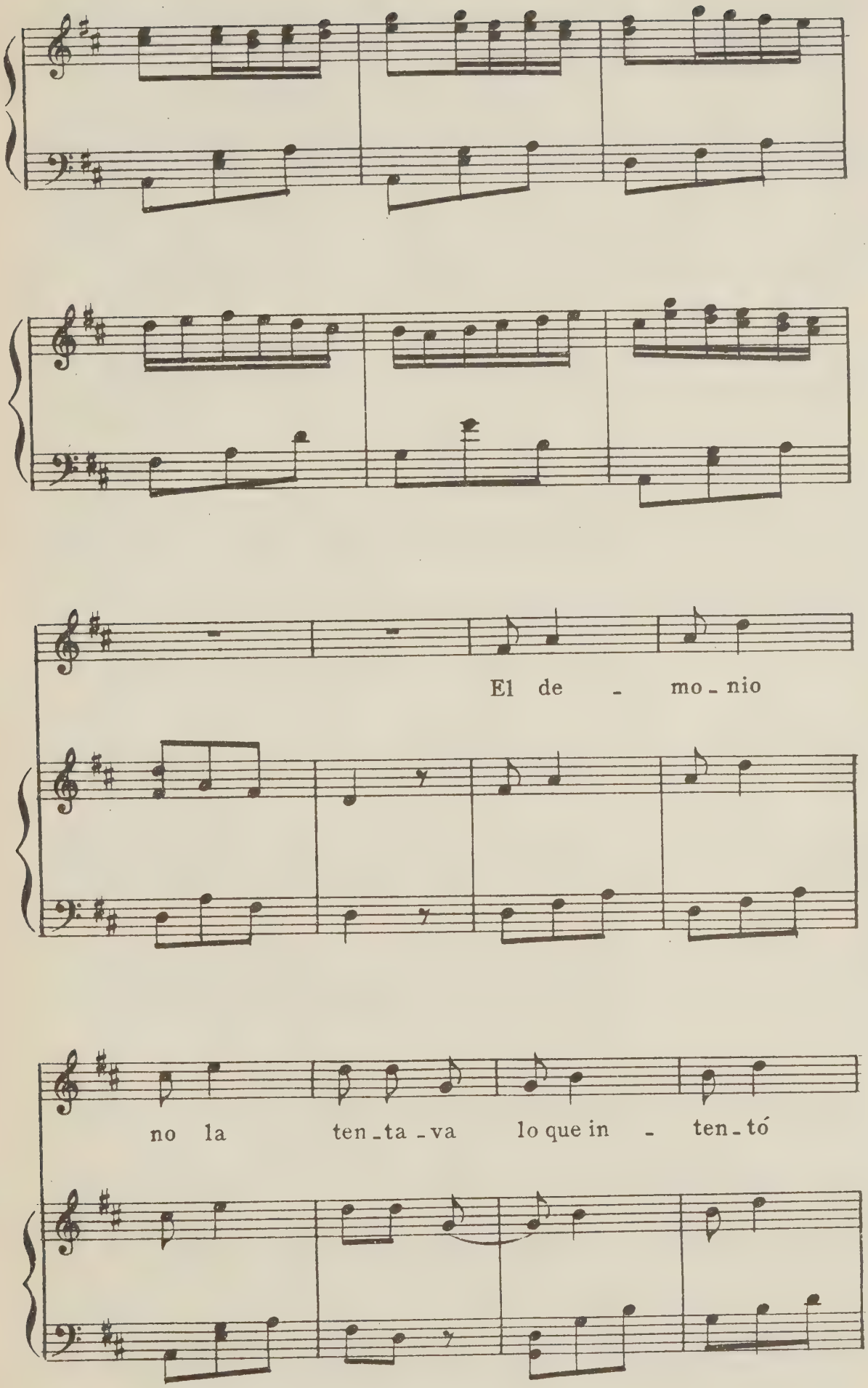
El desvalido

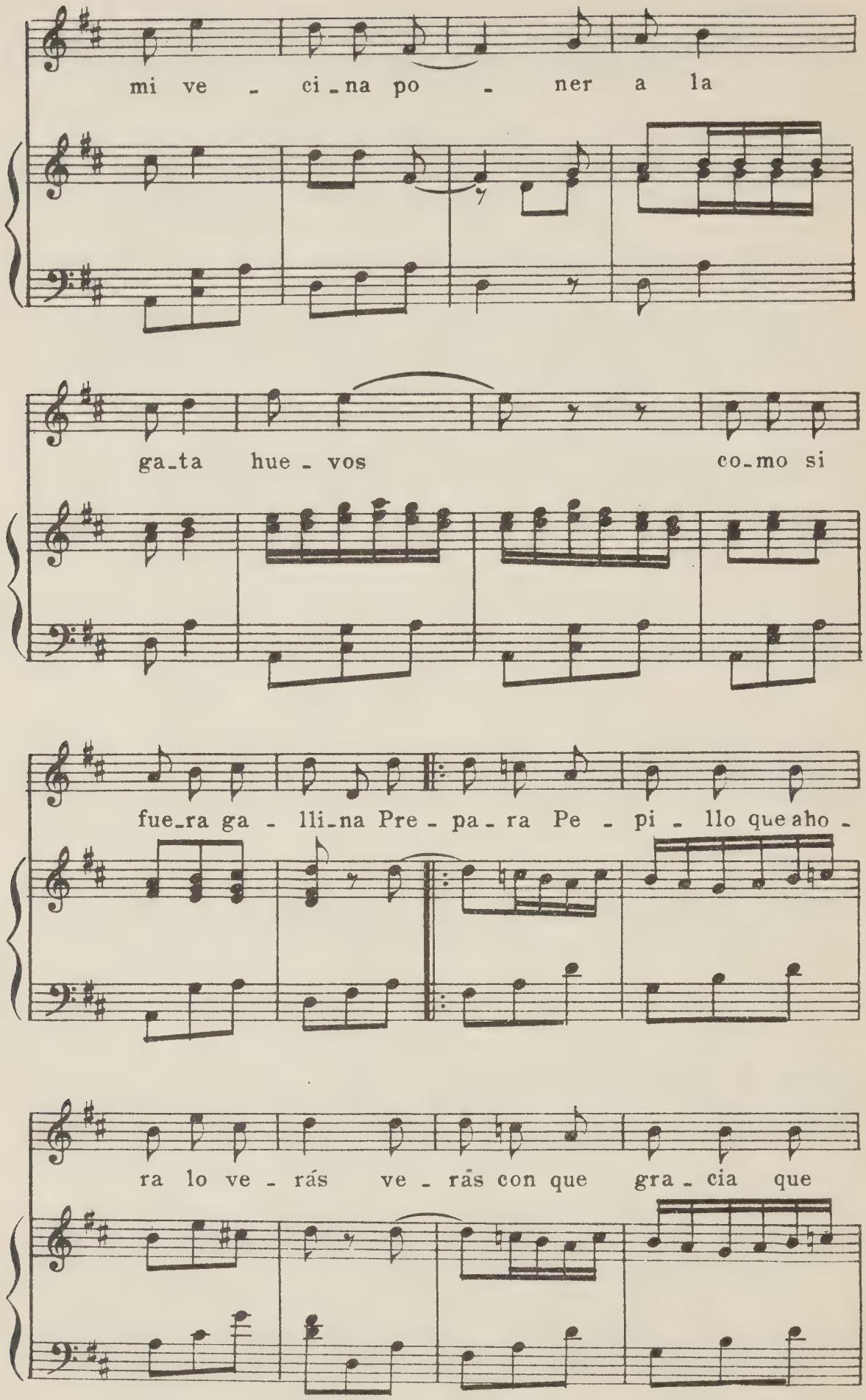
D. Pablo Esteve

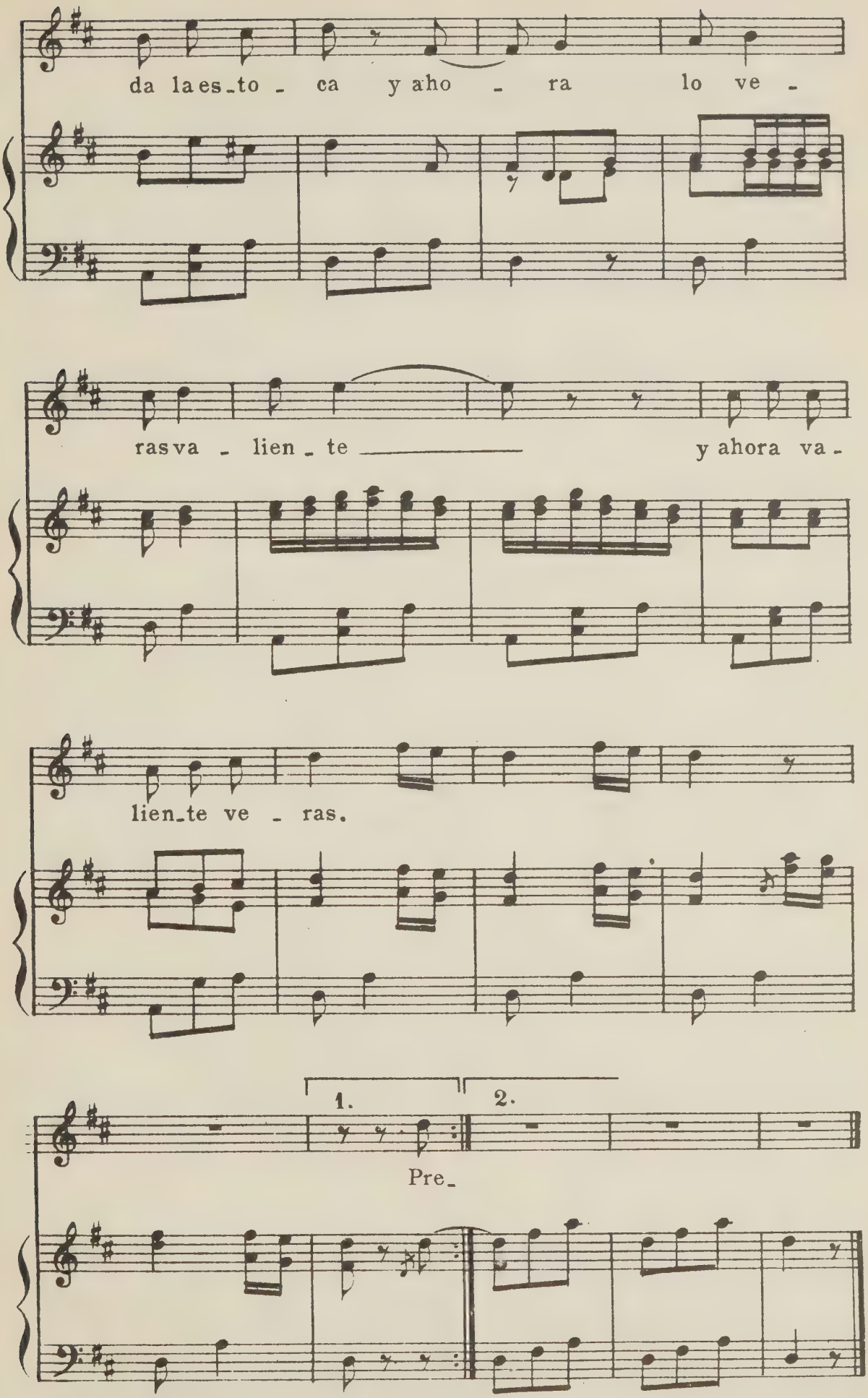



- ti - ran - do se las bar - bas
di_cien_do yo ya soy vie_jo Pre -
pa - ra Pe - pi - llo que aho - ra lo ve - ras ve -
ras con que gra - cia que - da la es_to - cá: y a -


ra lo ve - rás va - lien - te
y aho-ra va - liente ve - rás.
1ª
Pre
2ª


El de - mo - nio
no la ten - ta - va lo que in - ten - tó


mi ve - ci-na po - ner a la
ga-ta hue - vos co-mo si
fue-ra ga - lli-na Pre - pa-ra Pe - pi - llo que aho -
ra lo ve - rás ve - rás con que gra - cia que


da la es_to - ca y aho - ra lo ve -
ras va - lien - te y ahora va -
lien_te ve - ras.

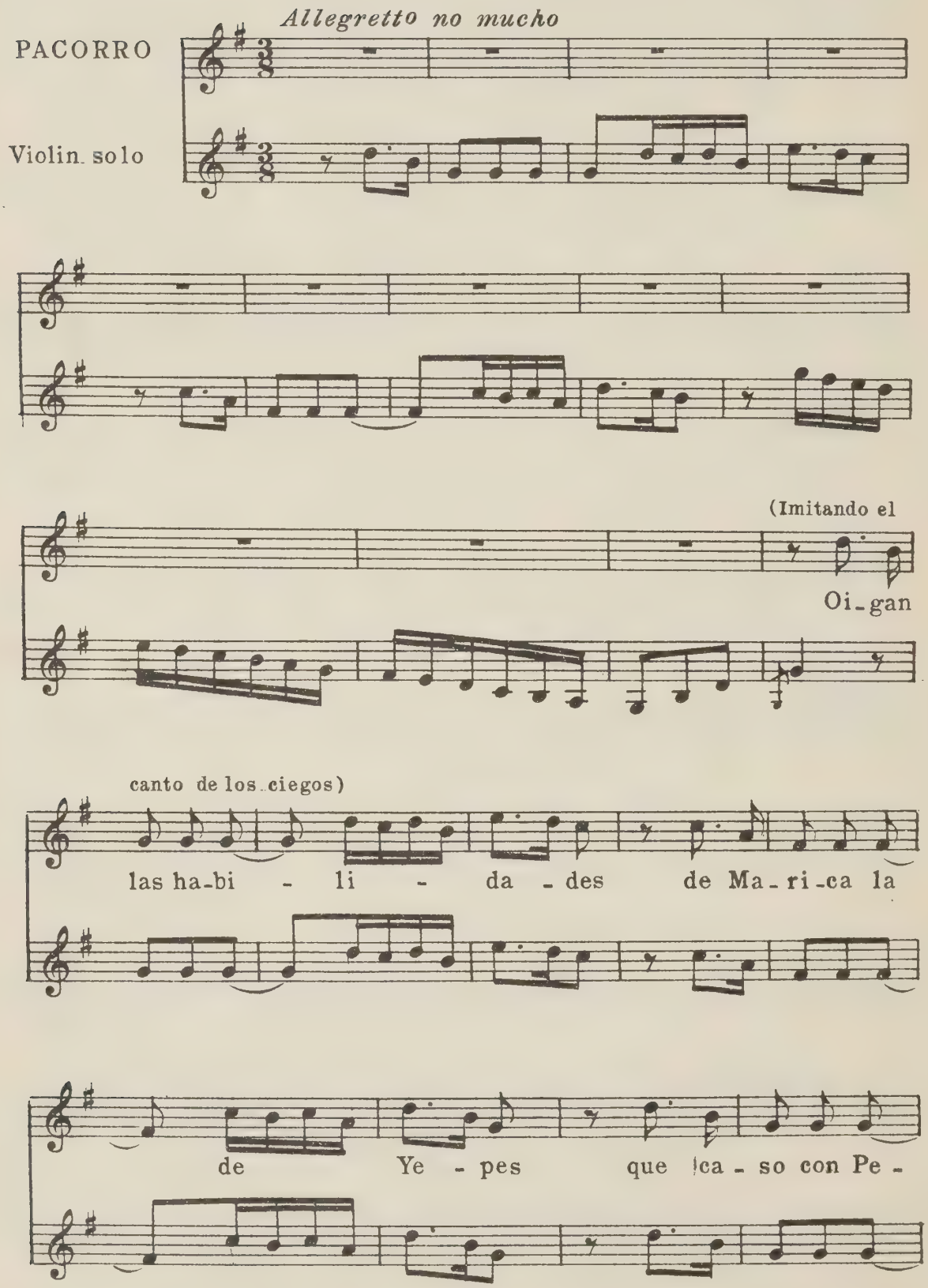
Pre_

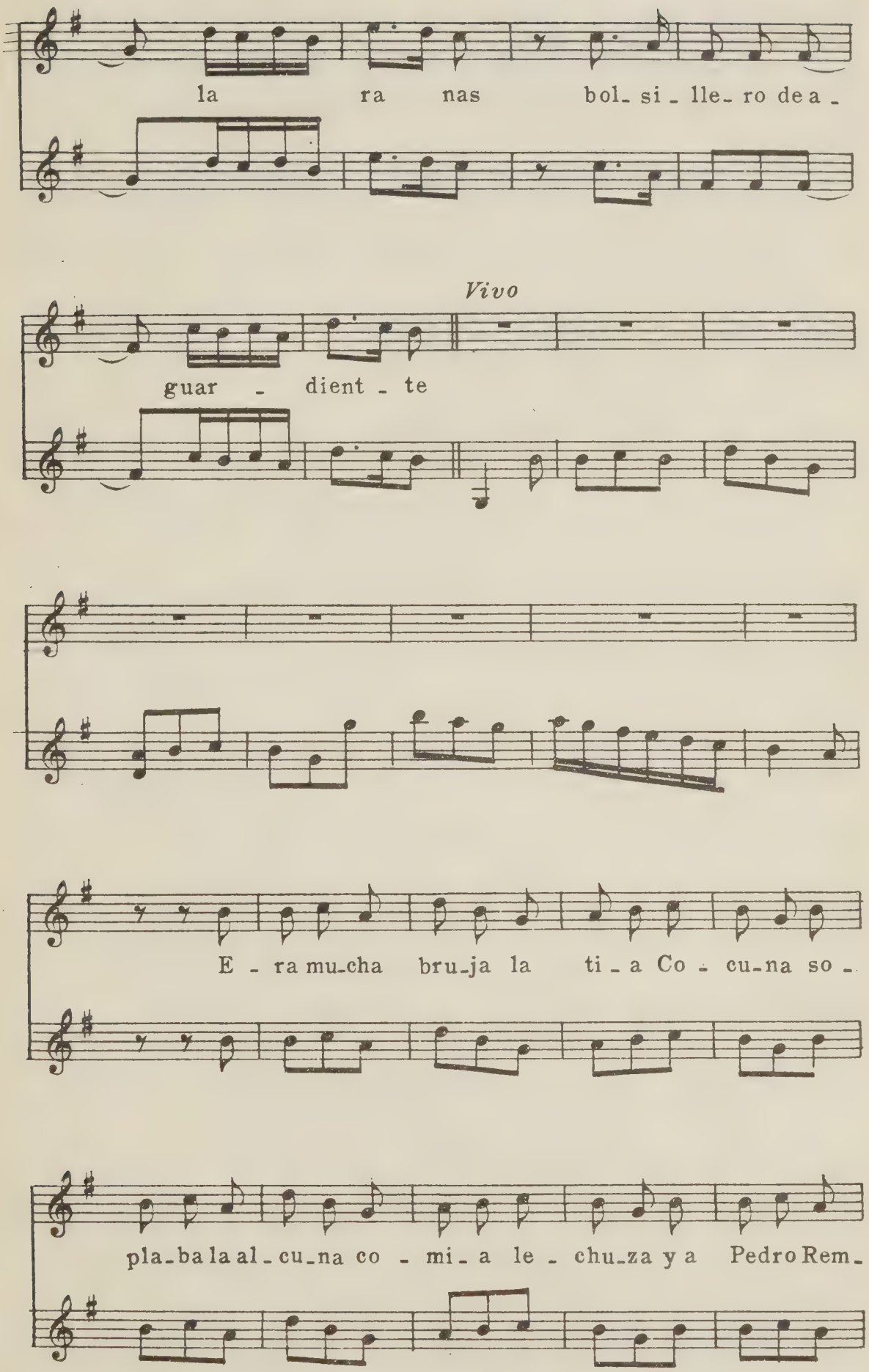
124)

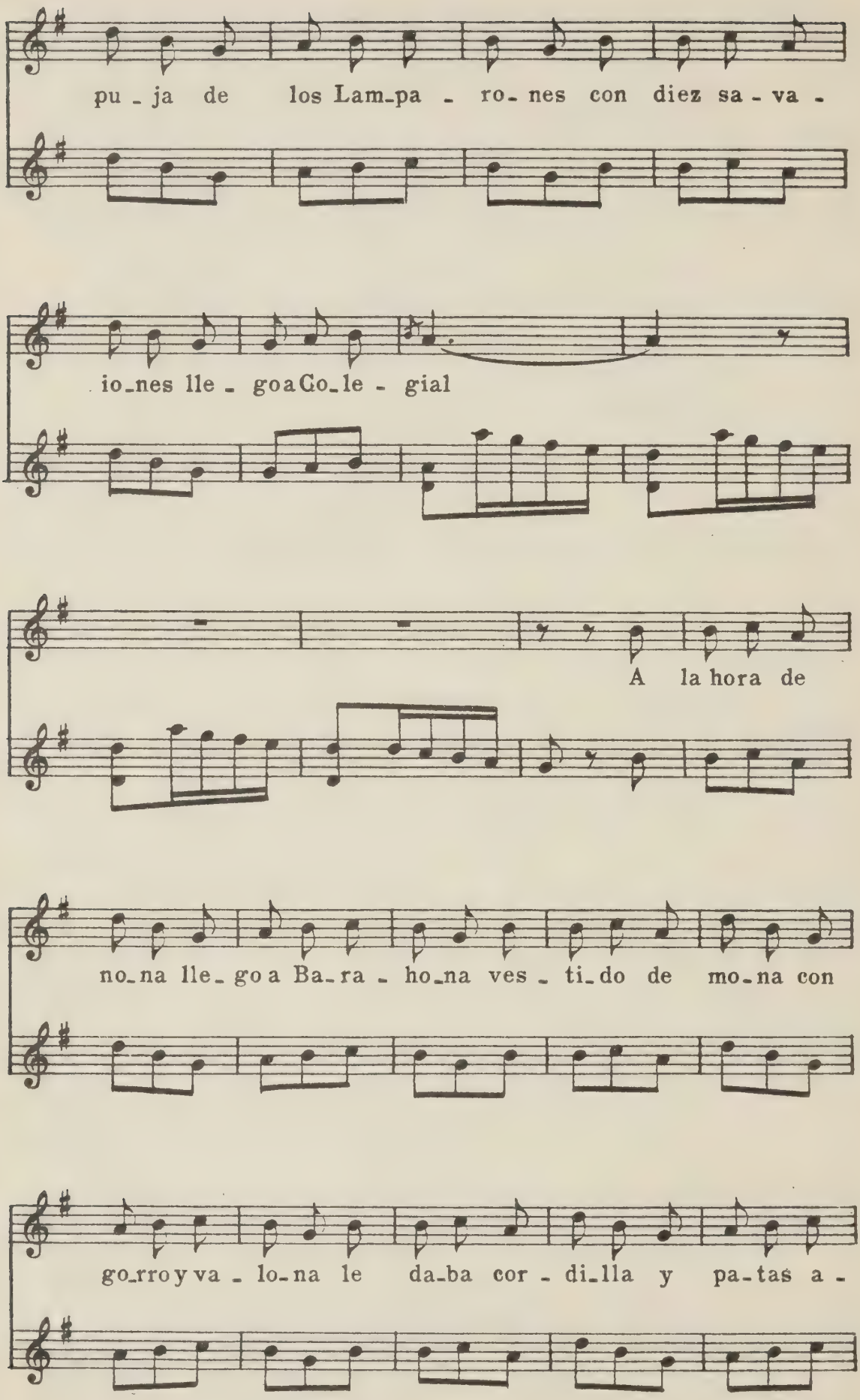
Canción del Ciego

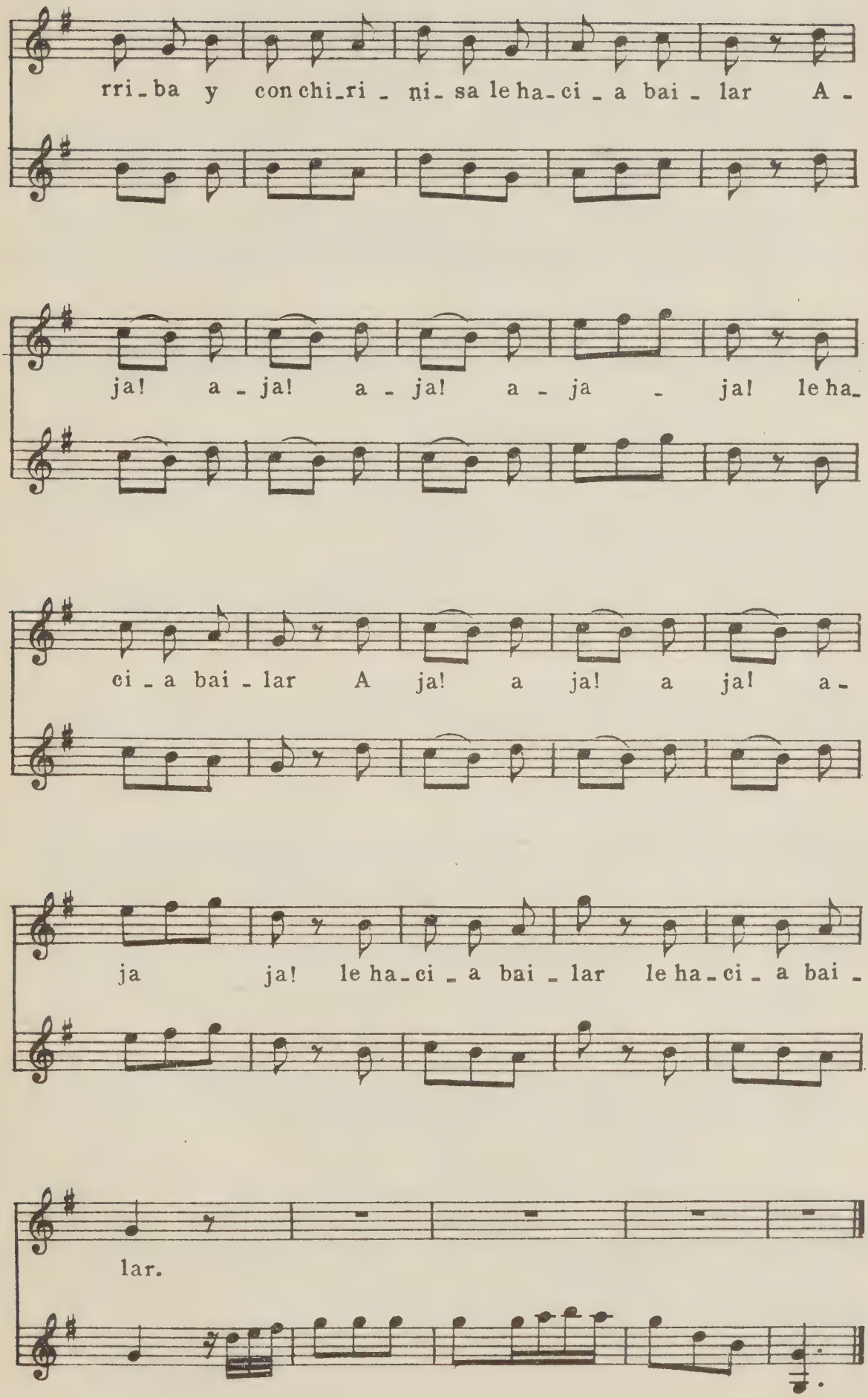
de la Tonadilla General

Esteve y Grimán (Pablo)




la ra nas bol_ si _ lle_ ro de a _
Vivo
guar _ dient _ te
E _ ra mu_cha bru_ja la ti _ a Co _ cu_na so _
pla_ba la al _ cu_na co _ mi _ a le _ chu_za y a Pedro Rem_


pu - ja de los Lam-pa - ro- nes con diez sa - va -
io-nes lle - goaGo-le - gial
A la hora de
no-na lle- go a Ba-ra - ho-na ves - ti-do de mo-na con
go-rroy va - lo-na le da-ba cor - di-lla y pa-tas a -


rri-ba y con chi-ri - ni- sa le ha-ci - a bai - lar A -
ja! a - ja! a - ja! a - ja - ja! le ha-
ci - a bai - lar A ja! a ja! a ja! a-
ja ja! le ha-ci - a bai - lar le ha-ci - a bai -
lar.

123)

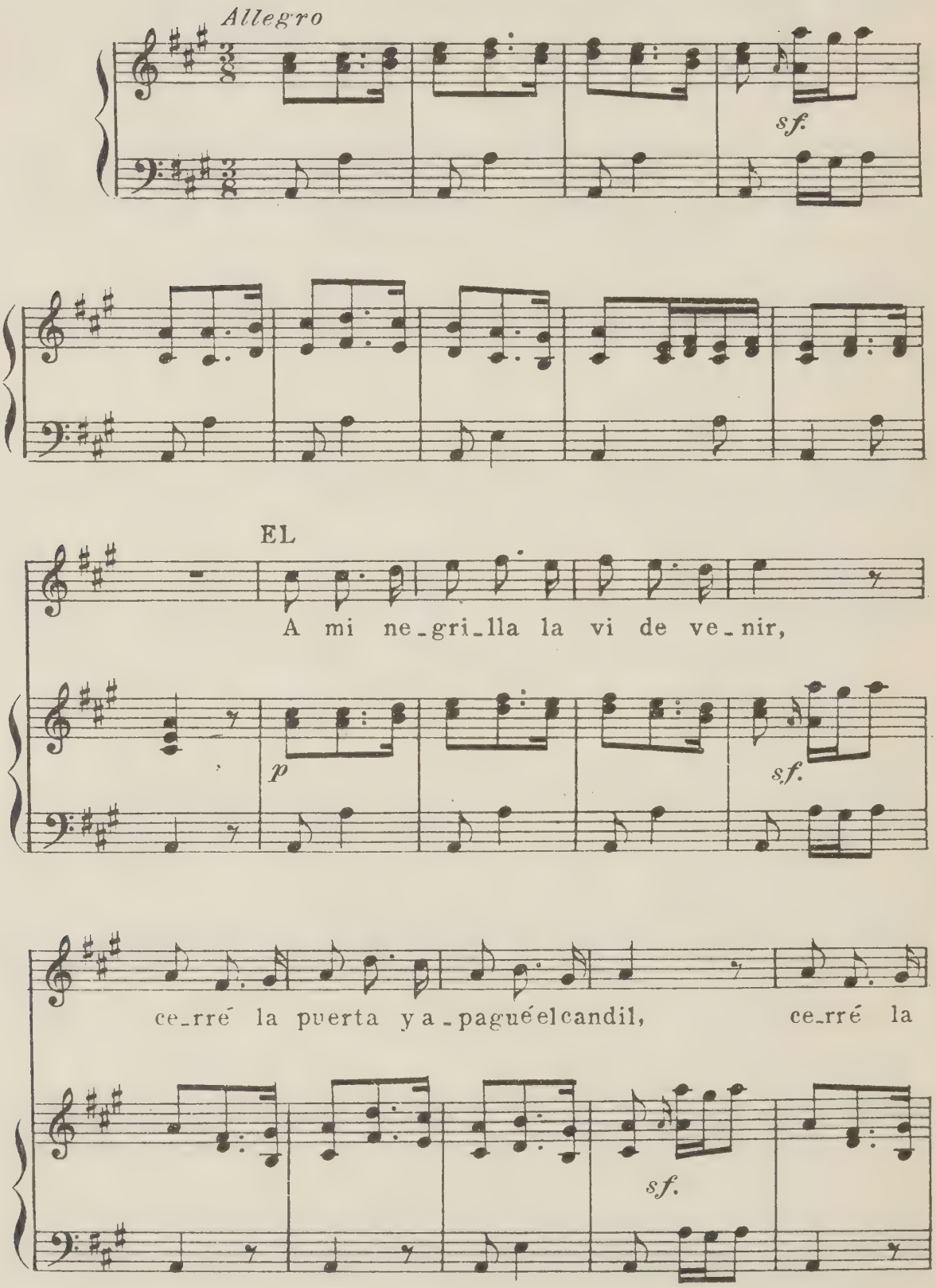
Tononé

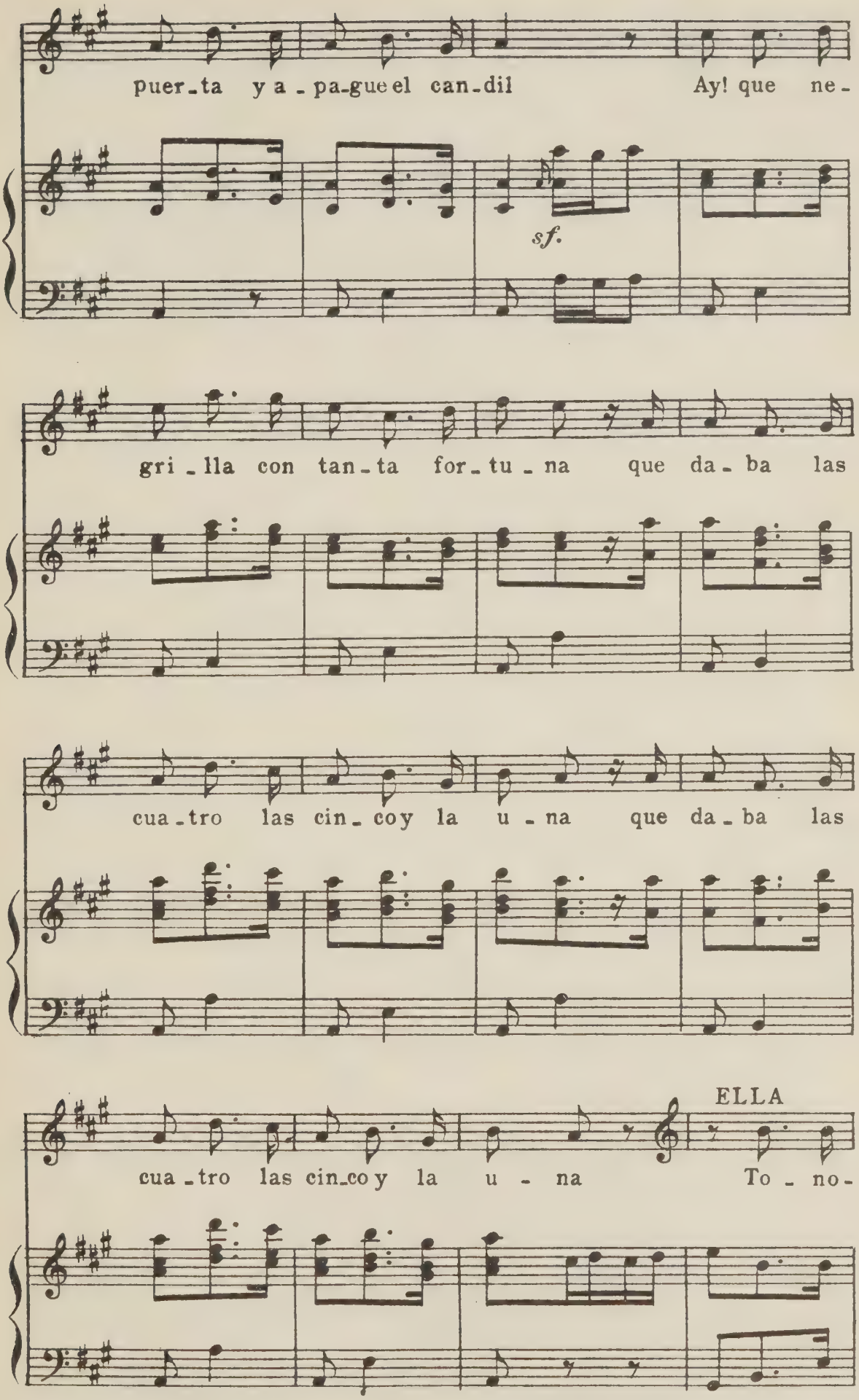
Canción negra

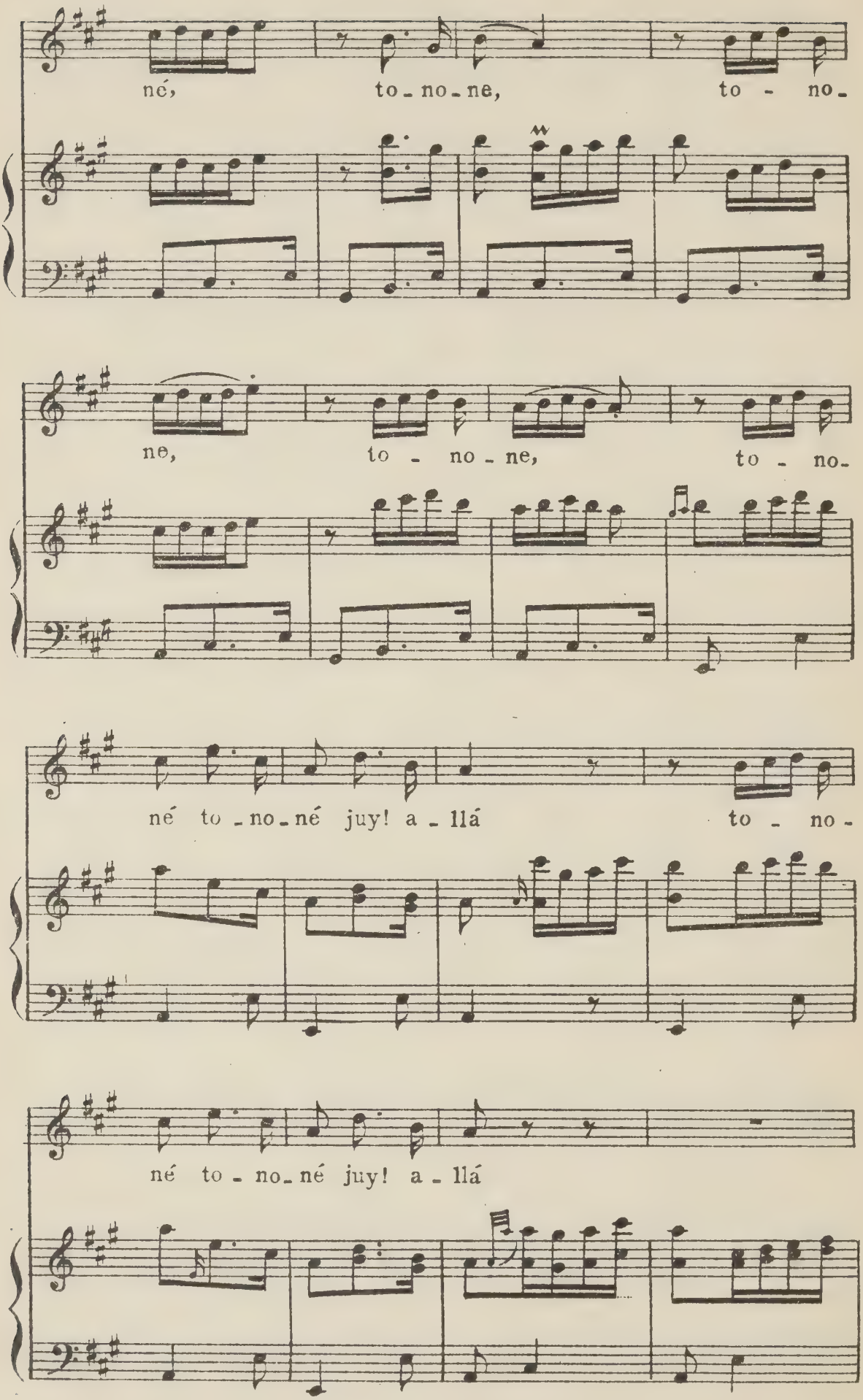
de la Tonadilla a duo

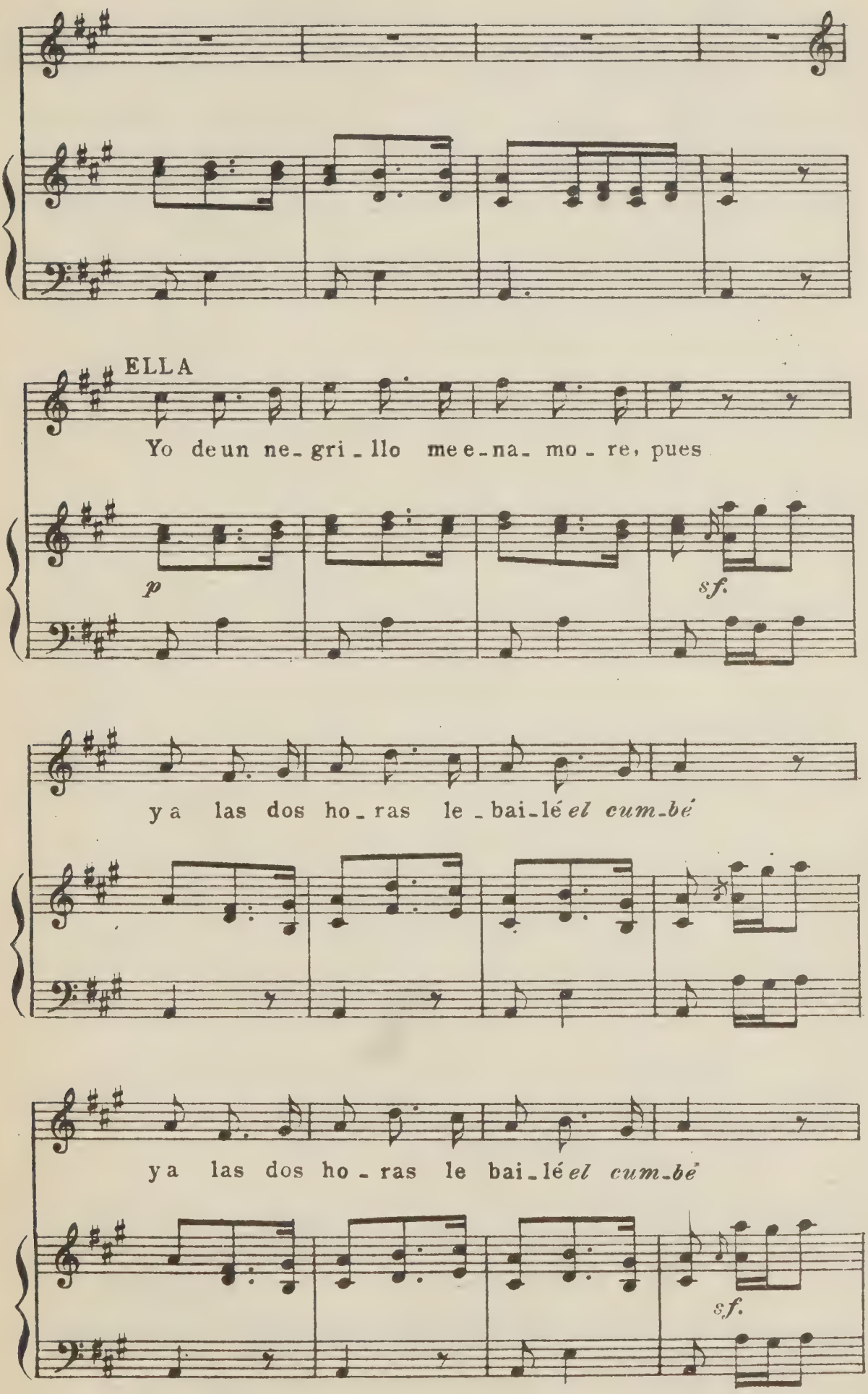
EL PRETENDIENTE

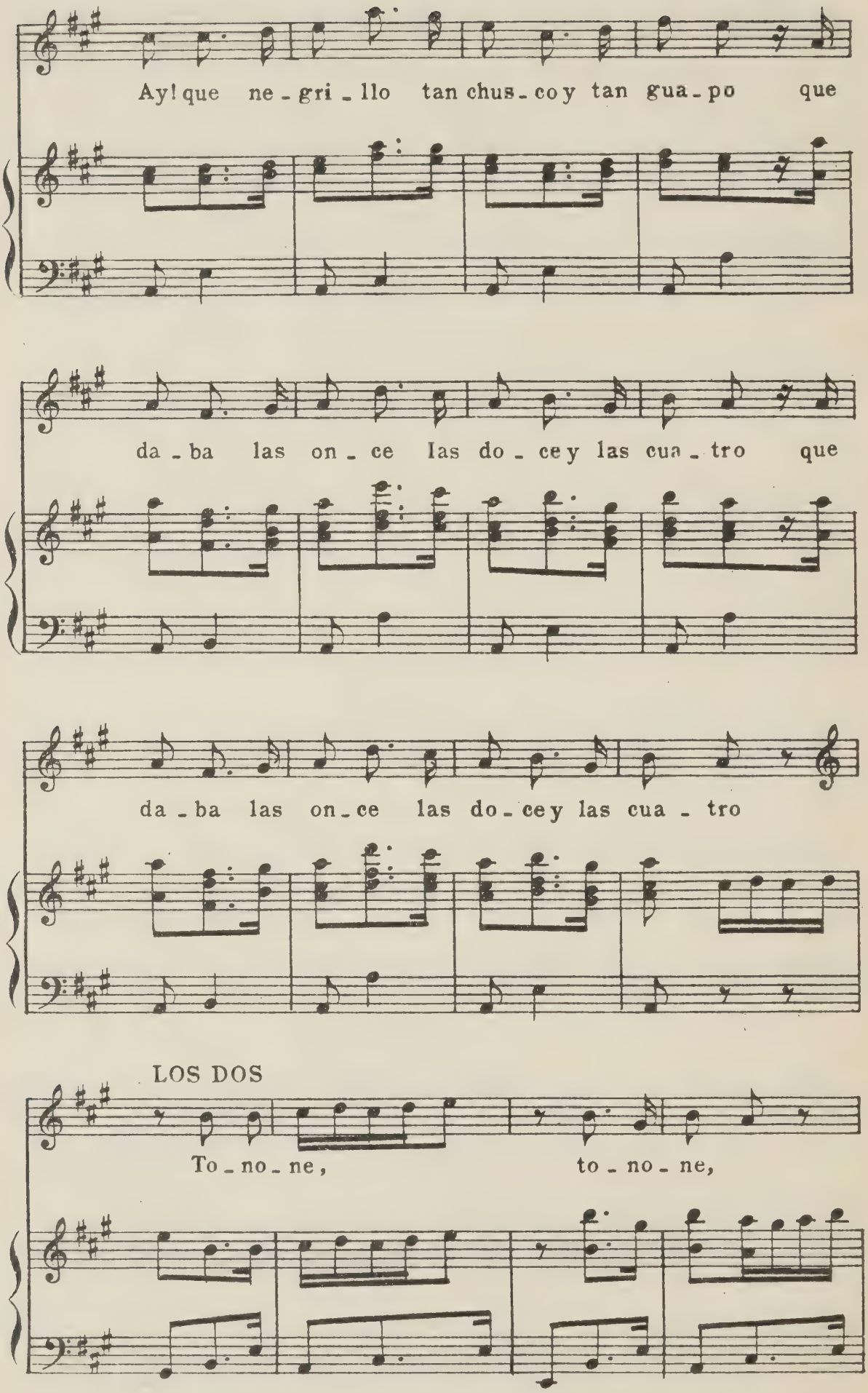
Pablo Esteve

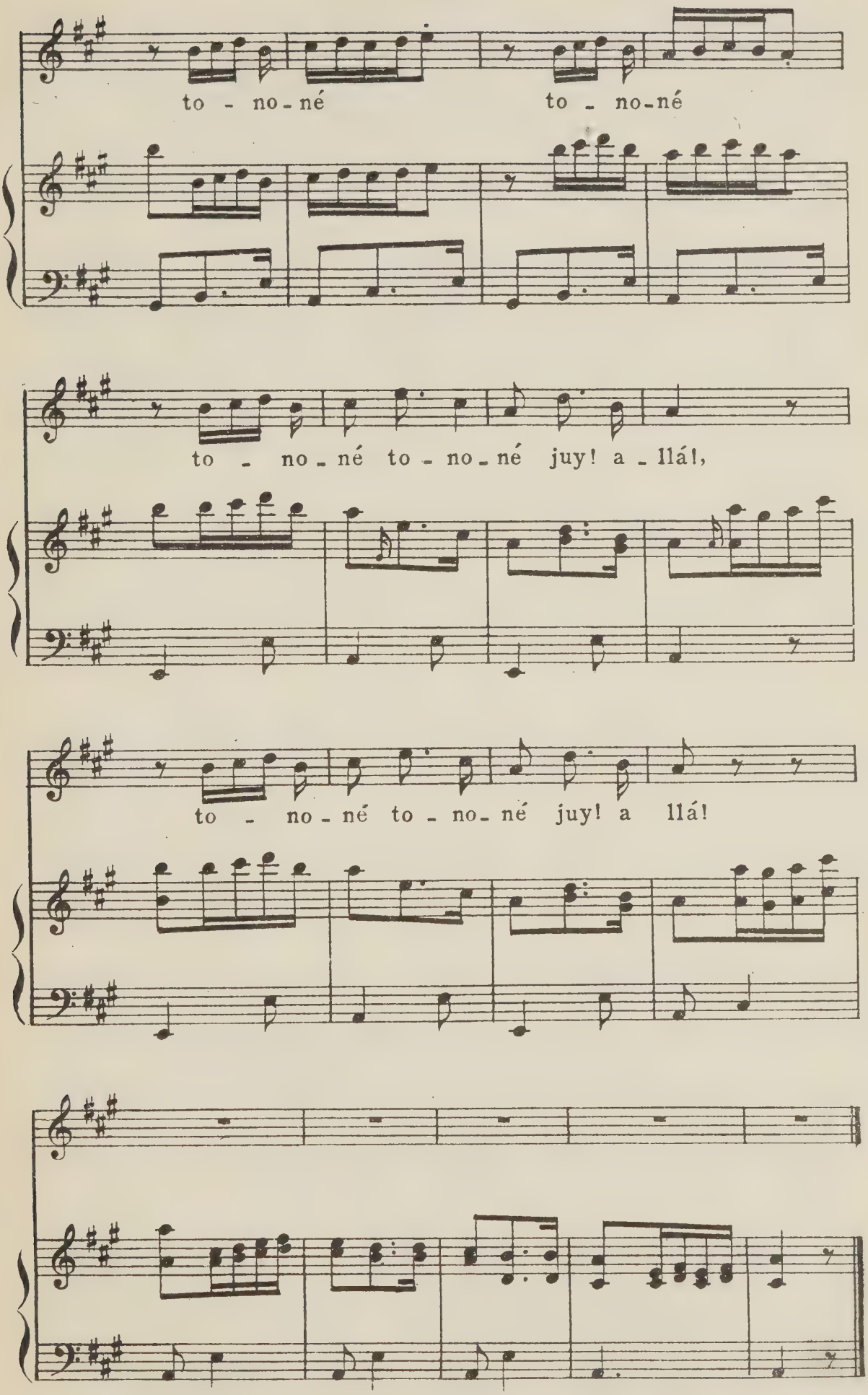



puer-ta y a-pa-gue el can-dil Ay! que ne-
sf.
gri-lla con tan-ta for-tu-na que da-ba las
cua-tro las cin-co y la u-na que da-ba las
ELLA
cua-tro las cin-co y la u-na To-no-


né, to - no - ne, to - no -
ne, to - no - ne, to - no -
né to - no - né juy! a - llá to - no -
né to - no - né juy! a - llá


ELLA
Yo de un ne_gri_llo me e_na_mo_re, pues
p
sf.
ya las dos ho_ras le_bai_lé el cum_bé
ya las dos ho_ras le bai_lé el cum_bé
sf.


Ay! que ne - gri - llo tan chus - co y tan gua - po que
da - ba las on - ce las do - ce y las cua - tro que
da - ba las on - ce las do - ce y las cua - tro
LOS DOS
To - no - ne, to - no - ne,


to - no - né to - no - né
to - no - né to - no - né juy! a - llá!,
to - no - né to - no - né juy! a llá!

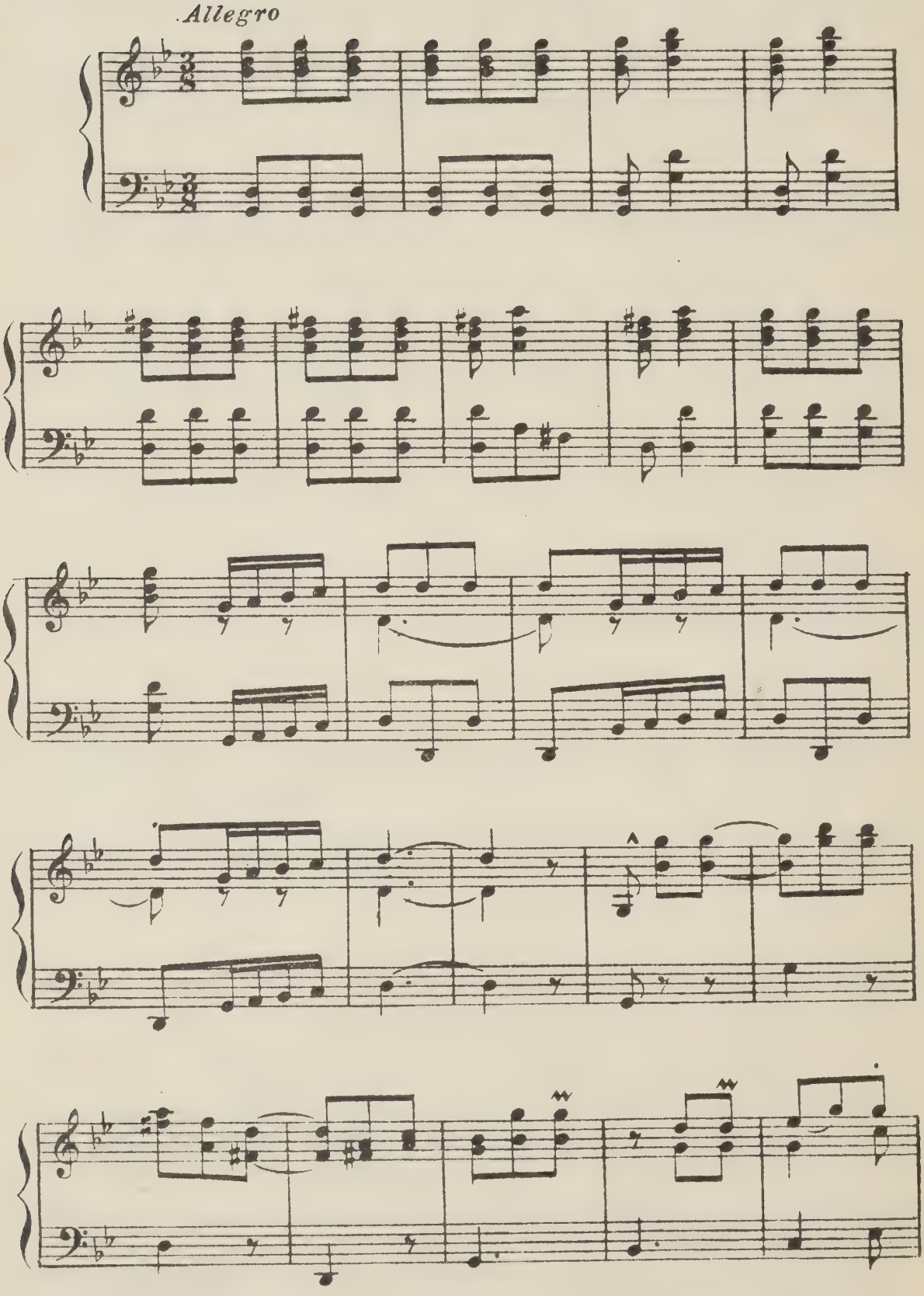
126)

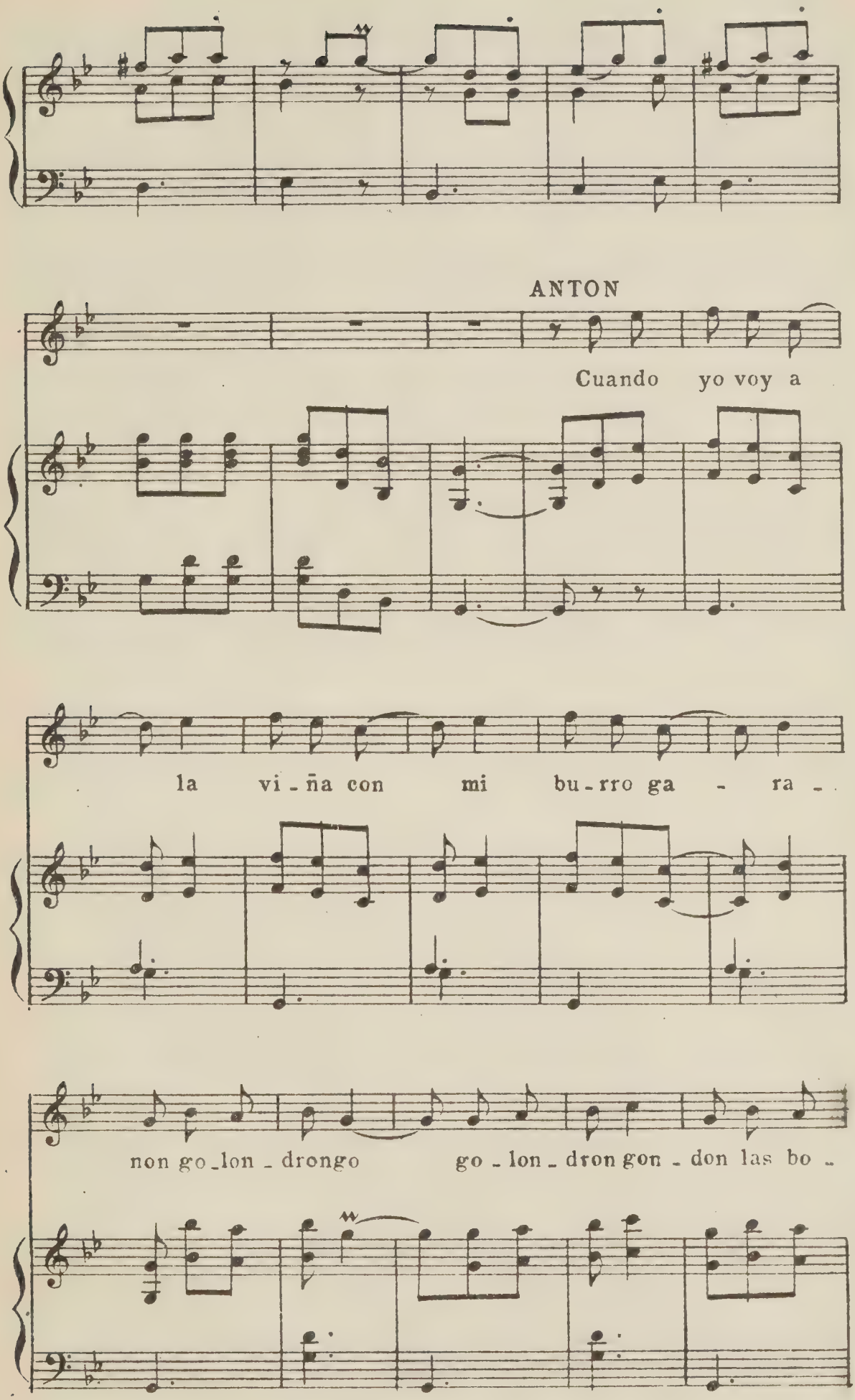
El cordero perdido

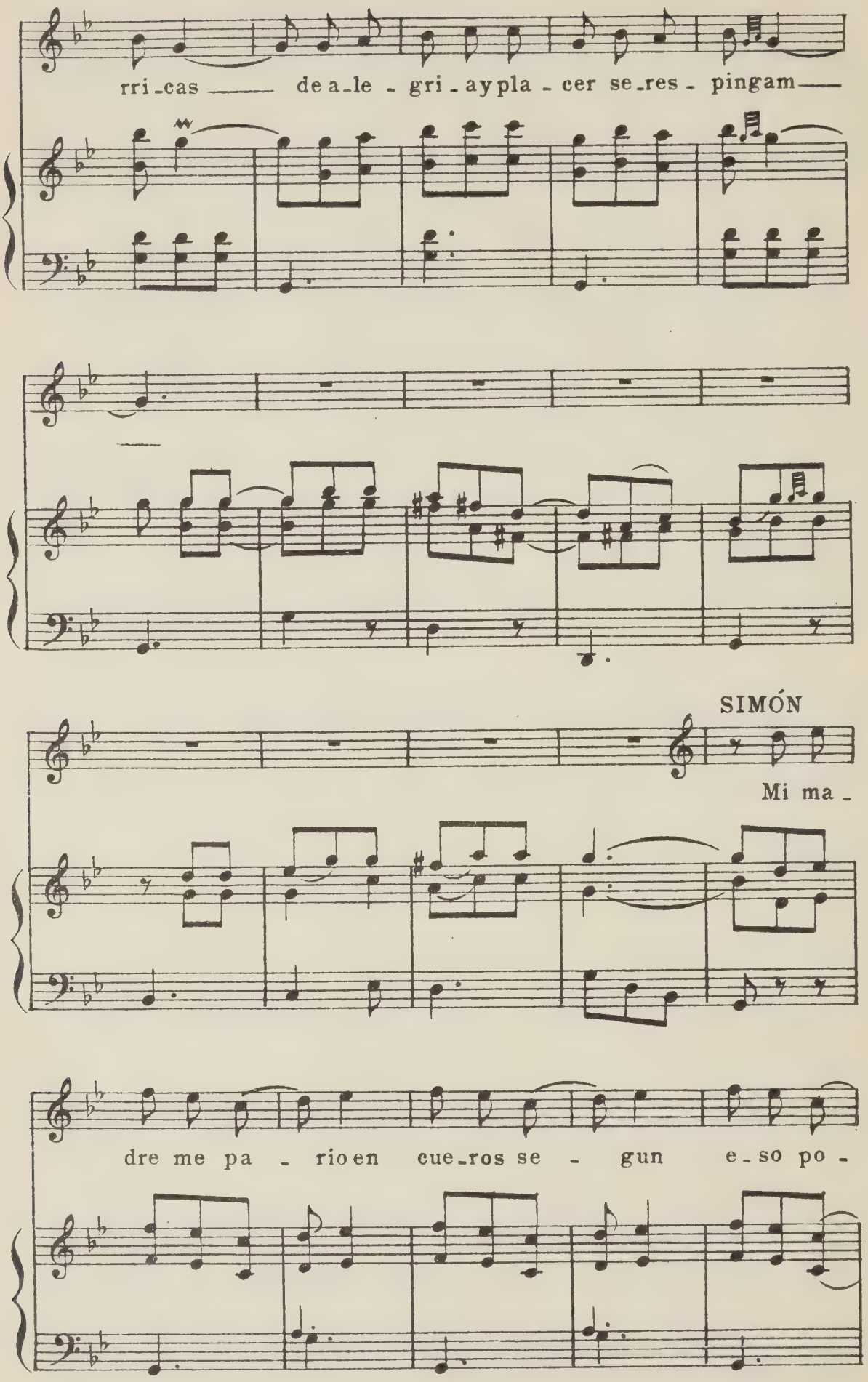
Tonadilla a tres

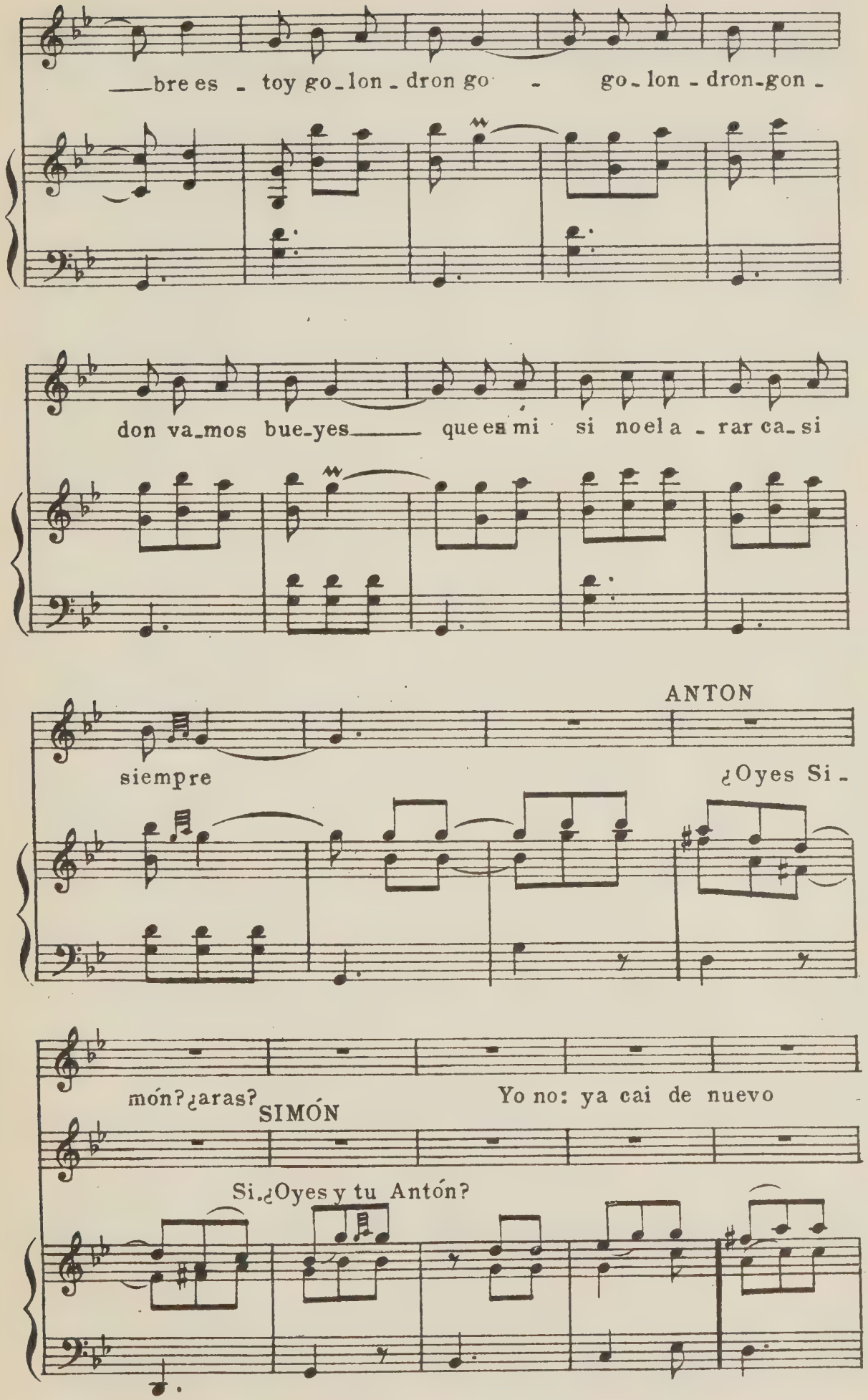
Leserna (Blas)

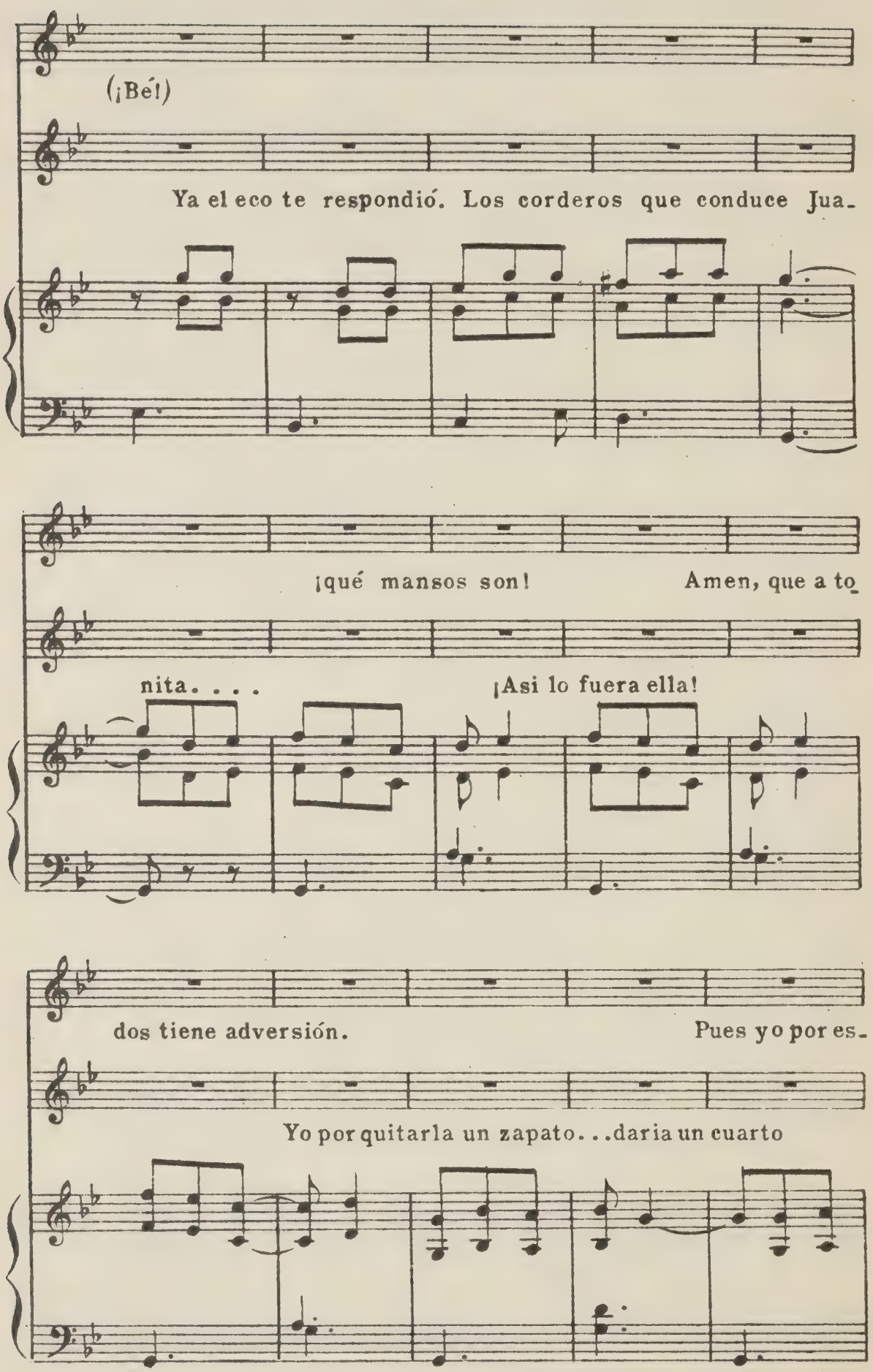
Allegro

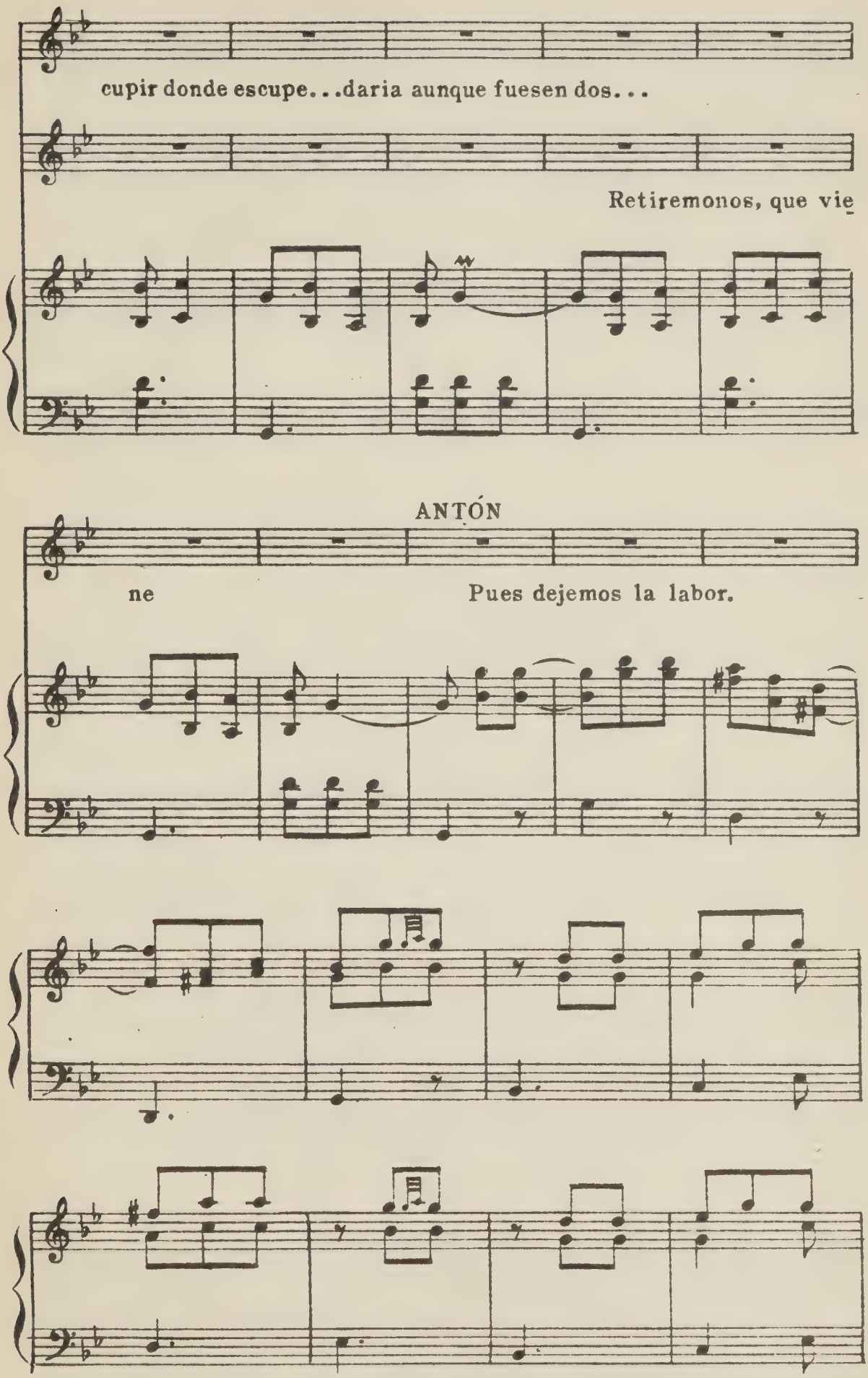


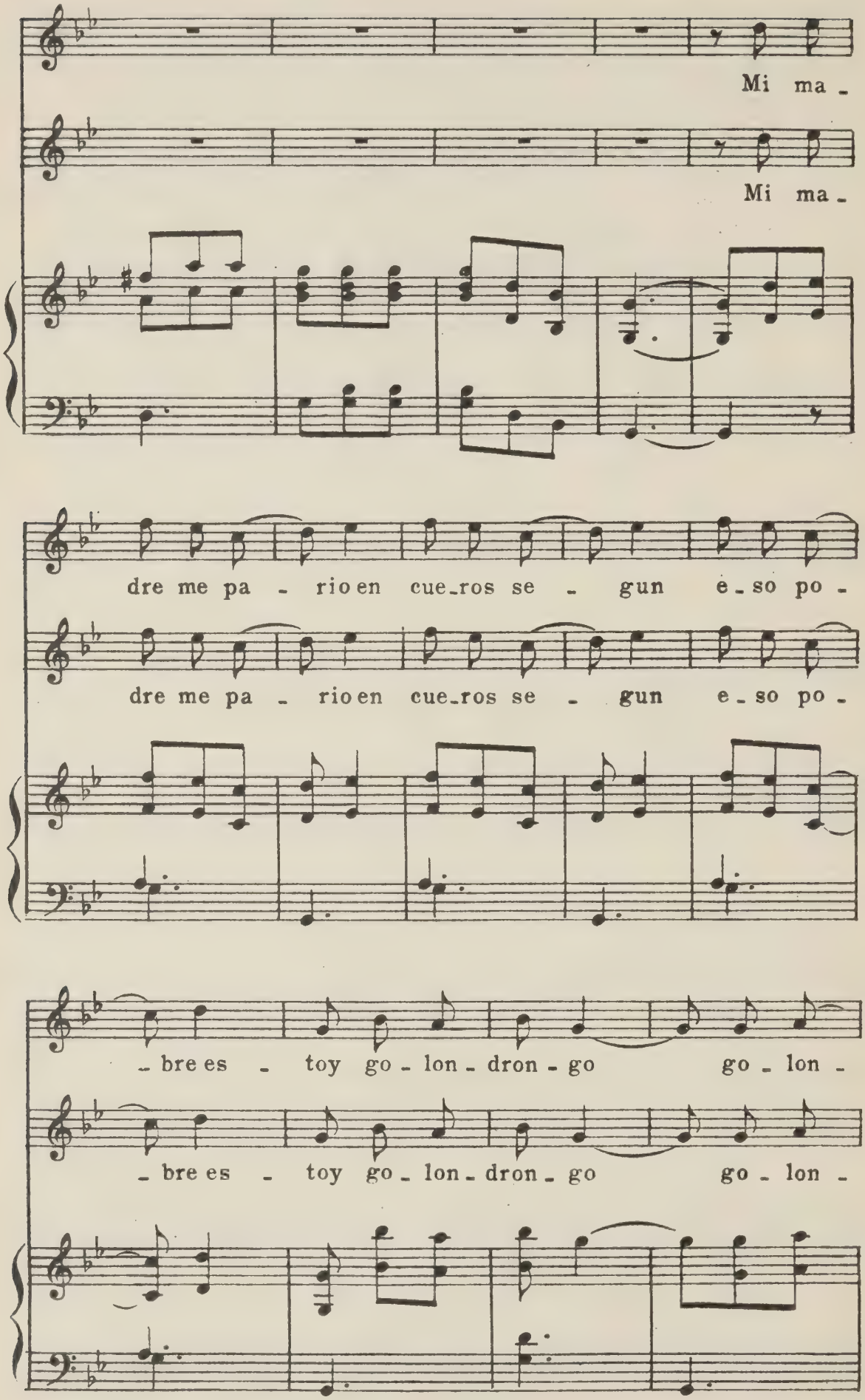

ANTON
Cuando yo voy a
la vi - ña con mi bu - rro ga - ra -
non go - lon - drongo go - lon - dron gon - don las bo -

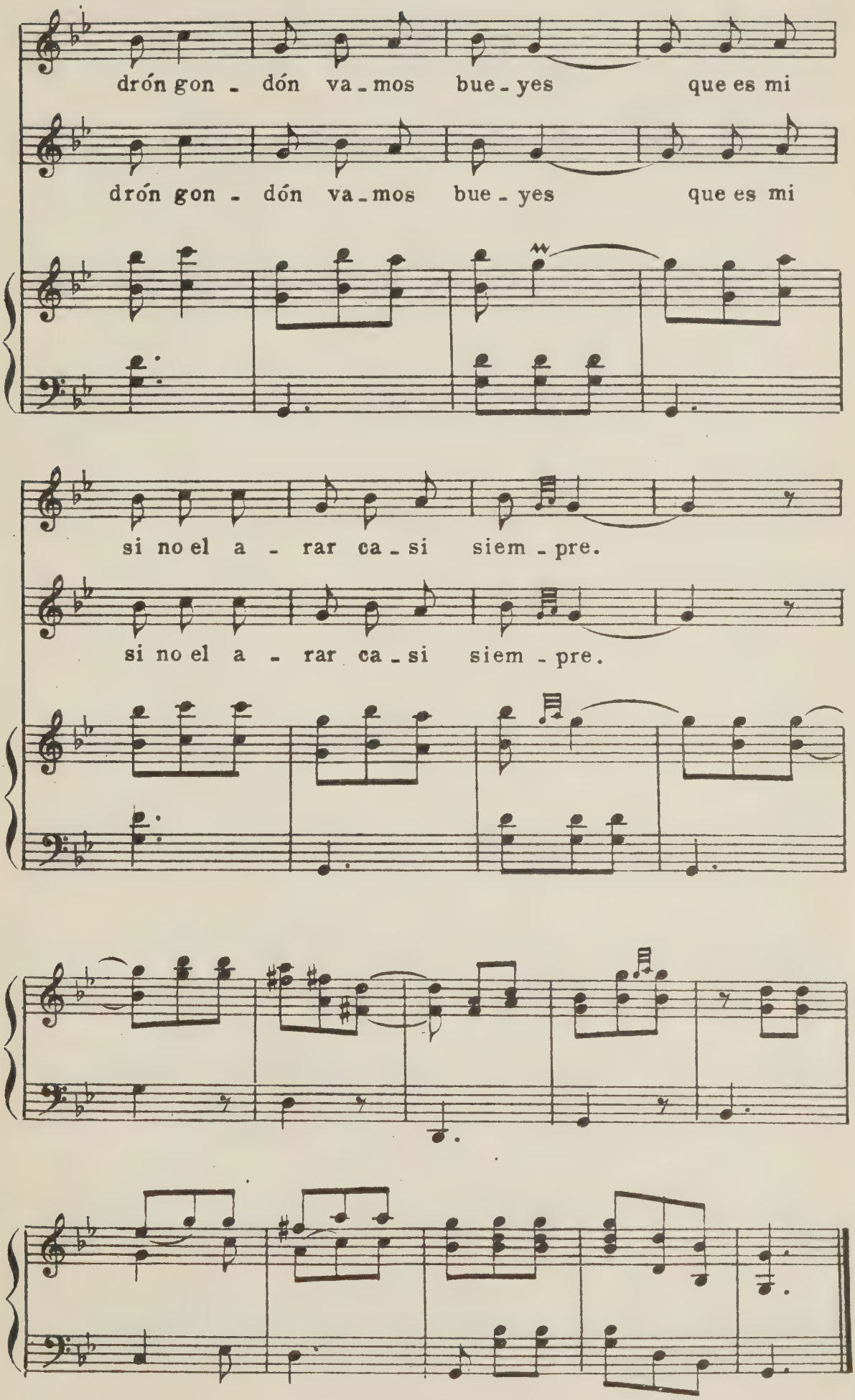

rri_cas —— de a_le - gri - ay pla - cer se_res - pingam——
SIMÓN
Mi ma_
dre me pa - rio en cue_ros se - gun e_so po -


—bre es - toy go-lon-dron go - go-lon-dron-gon-
don va-mos bue-yes— que en mi si no el a-rar ca-si
ANTON
siempre
¿Oyes Si-
món? ¿aras?
SIMÓN
Yo no: ya cai de nuevo
Si. ¿Oyes y tu Antón?


(¡Bé!)
Ya el eco te respondió. Los corderos que conduce Jua-
¡qué mansos son!
Amen, que a to-
nita. . . .
¡Asi lo fuera ella!
dos tiene adversión.
Pues yo por es-
Yo por quitarla un zapato. . .daria un cuarto


cupir donde escupe...daria aunque fuesen dos...
Retiremonos, que vie
ANTÓN
ne
Pues dejemos la labor.

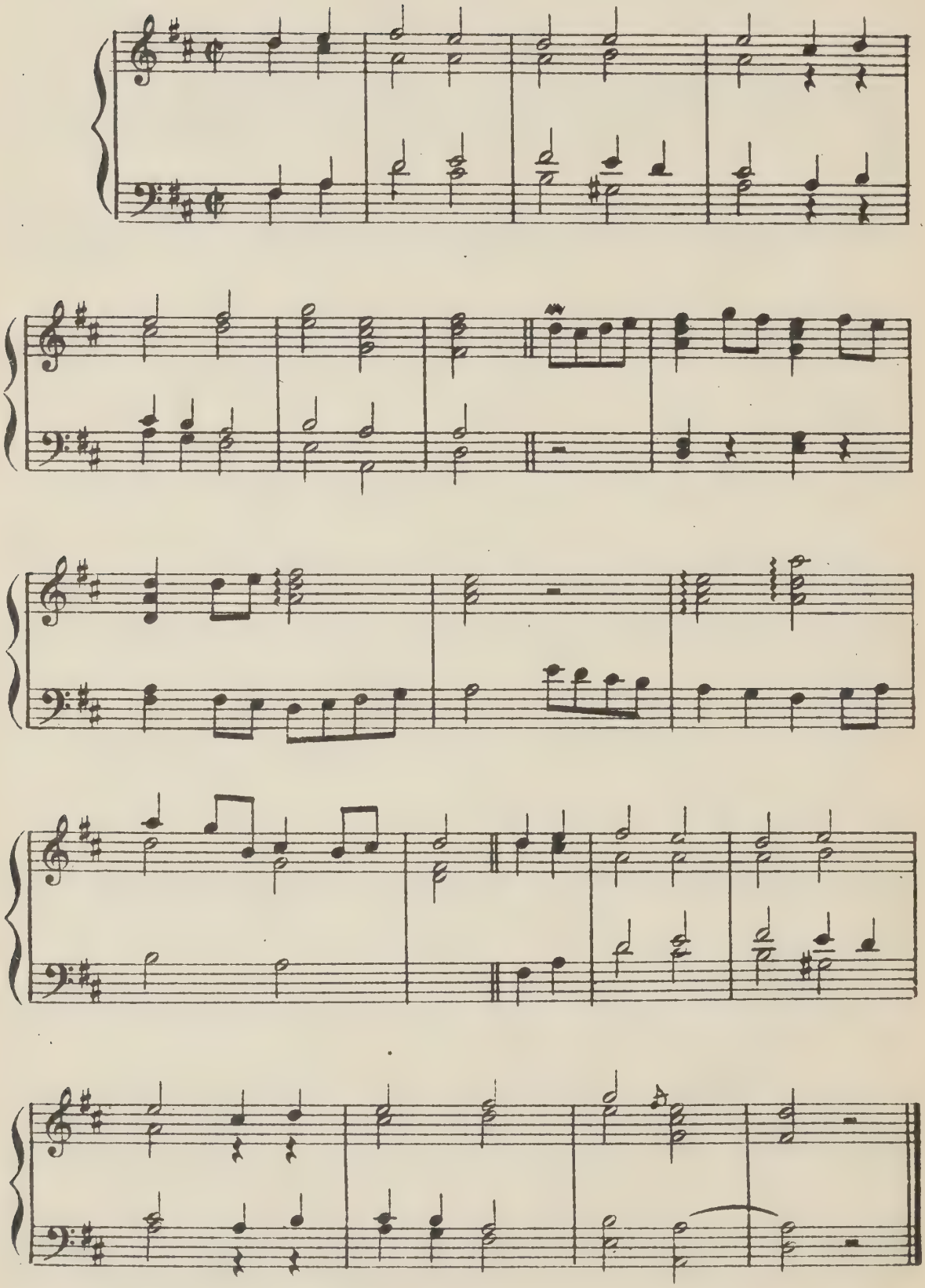

Mi ma -
Mi ma -
dre me pa - rio en cue-ros se - gun e-so po -
dre me pa - rio en cue-ros se - gun e-so po -
-bre es - toy go-lon-dron-go go-lon -
-bre es - toy go-lon-dron-go go-lon -


drón gon - dón va-mos bue-yes que es mi
drón gon - dón va-mos bue-yes que es mi
si no el a - rar ca-si siem-pre.
si no el a - rar ca-si siem-pre.

127)

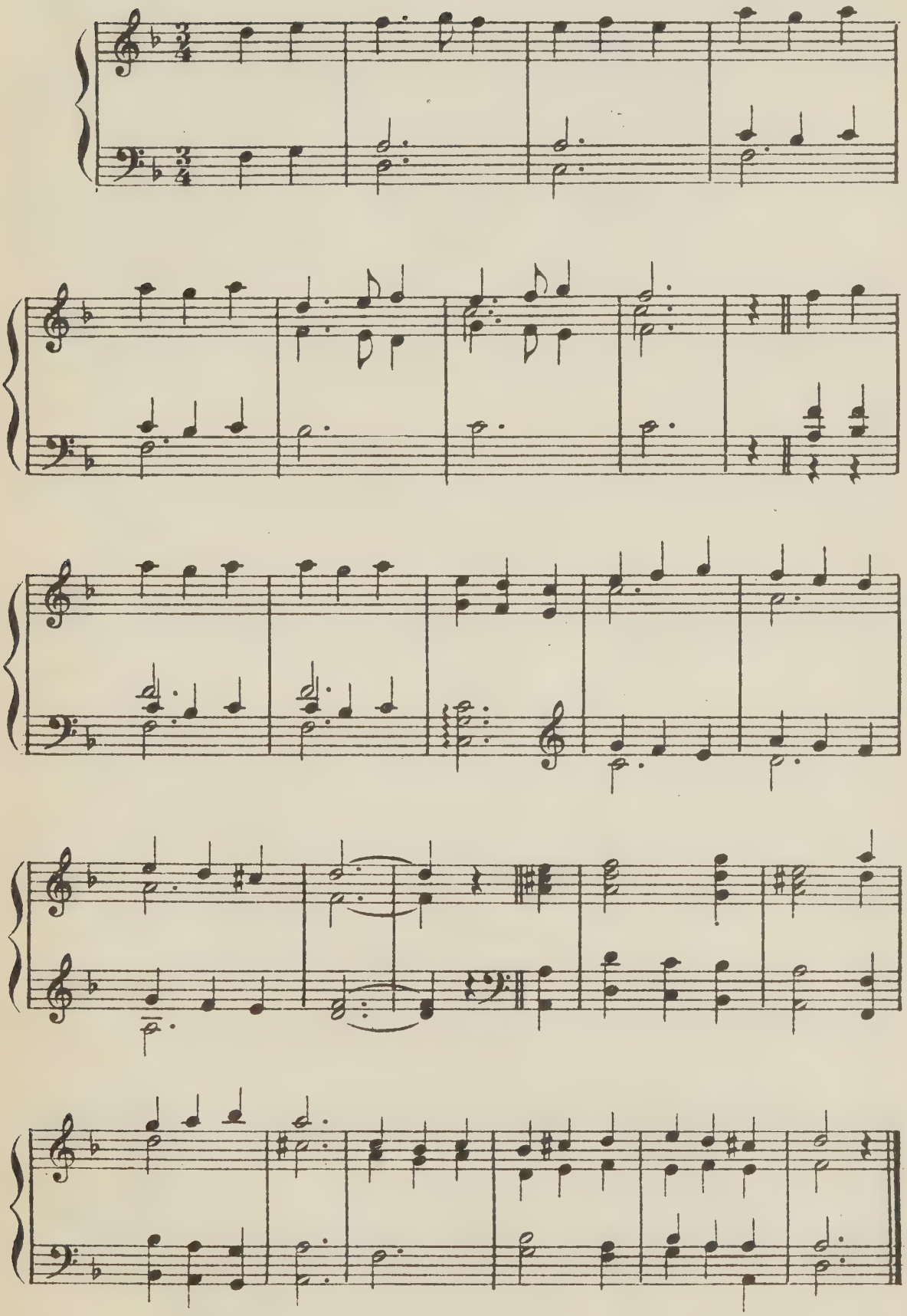
a) Gallarda

Sanz (Gaspar)
De la Instrucción para guitarra
1791



b) Españoleta

Sanz (Gaspar)
De la misma Instrucción

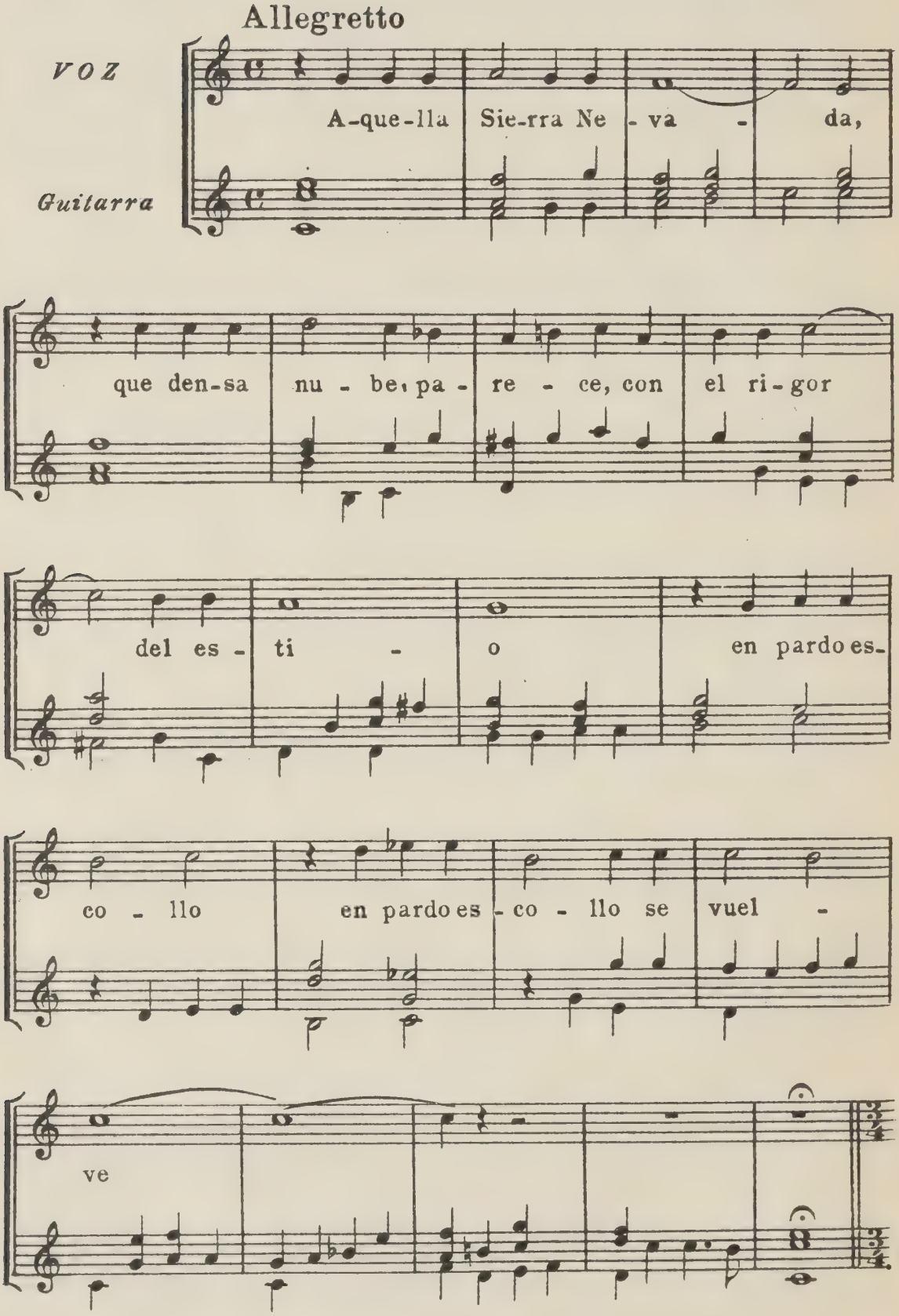


129)

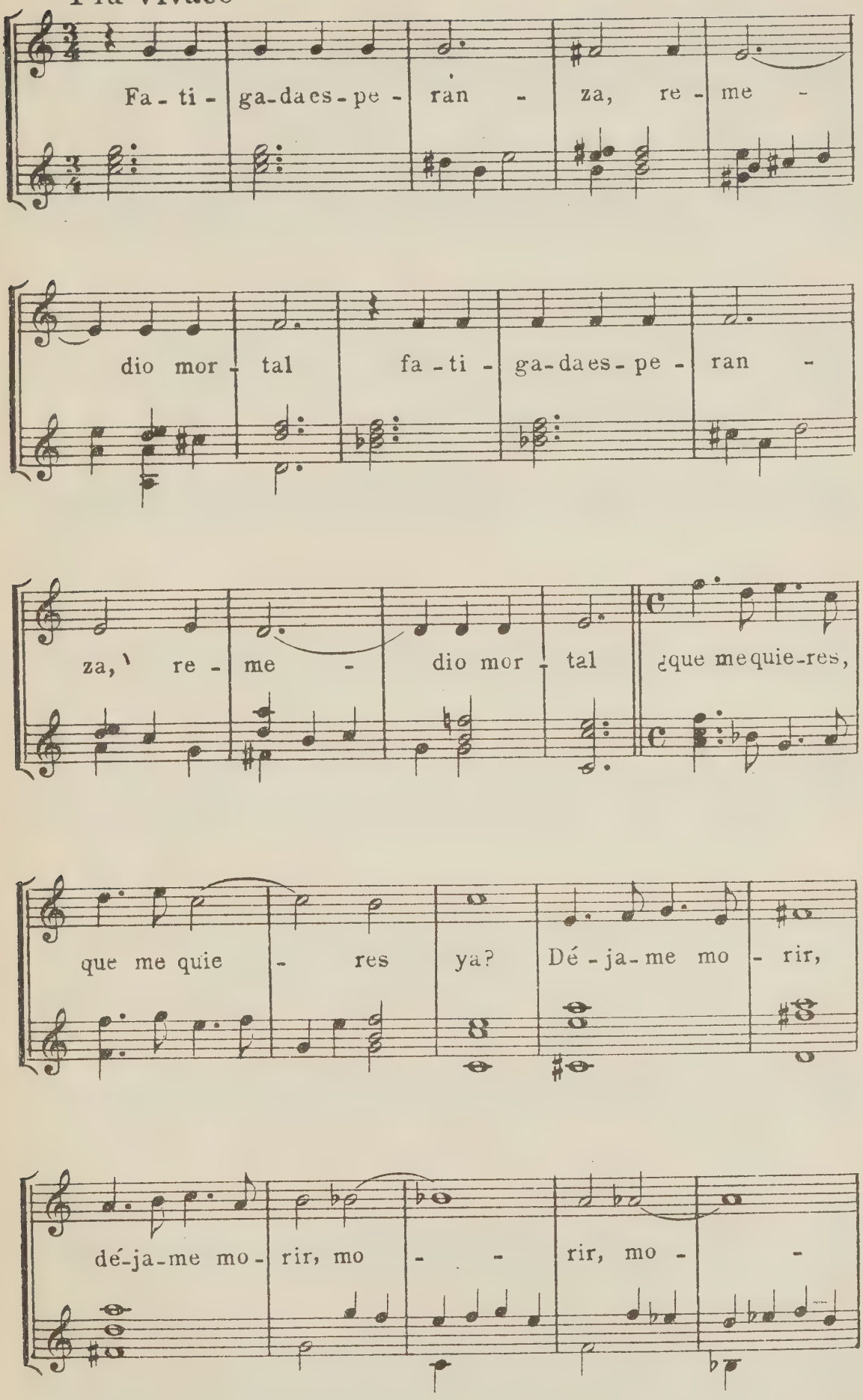
Aquella Sierra Nevada

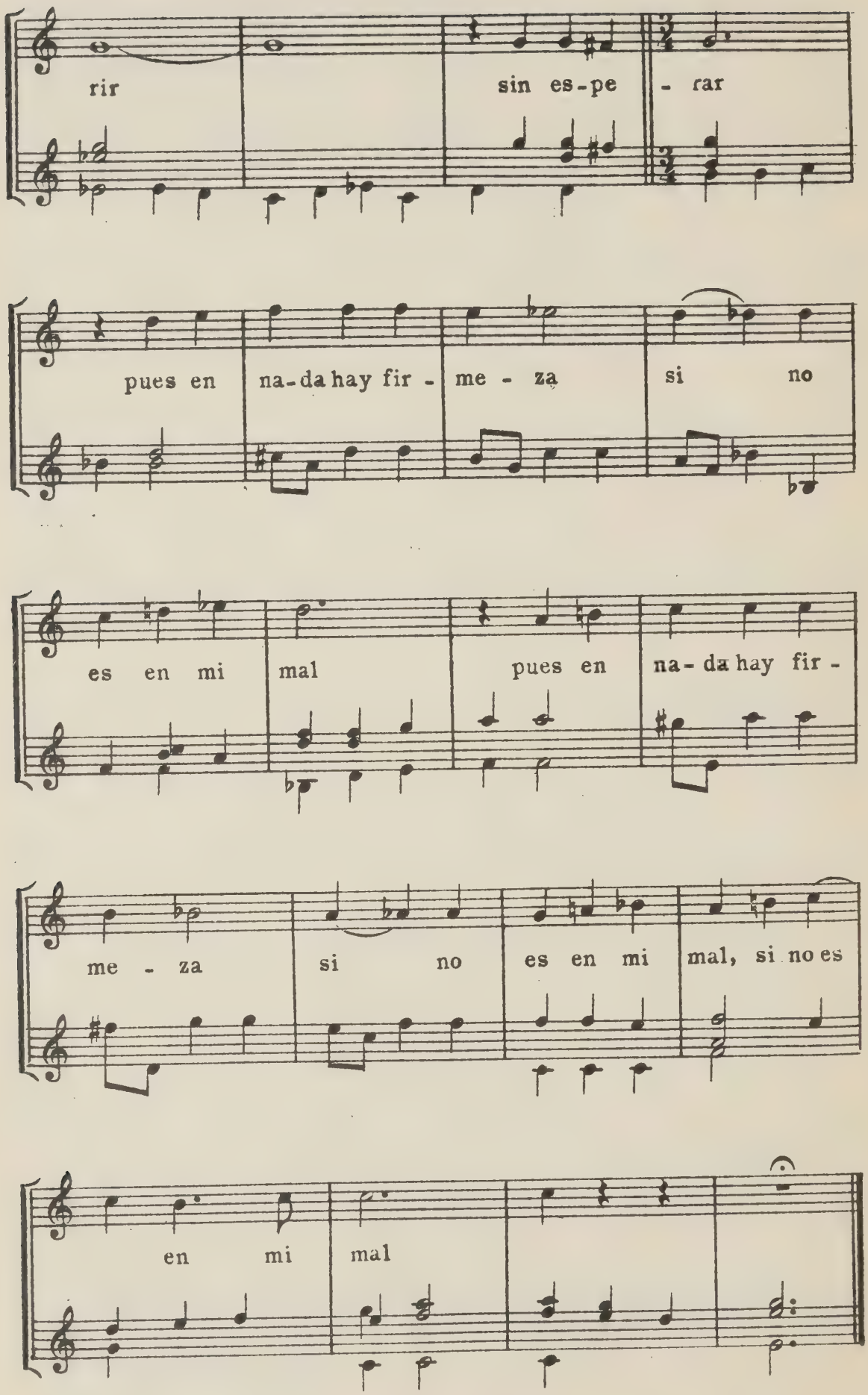
Tono

José Marin



Piu vivace


Fa - ti - ga - da es - pe - ran - za, re - me -
dio mor - tal fa - ti - ga - da es - pe - ran -
za, re - me - dio mor - tal ¿que me quie - res,
que me quie - res ya? Dé - ja - me mo - rir,
dé - ja - me mo - rir, mo - - rir, mo -


rir
sin es-pe - rar
pues en na-da hay fir - me - za si no
es en mi mal
pues en na-da hay fir -
me - za si no es en mi mal, si no es
en mi mal

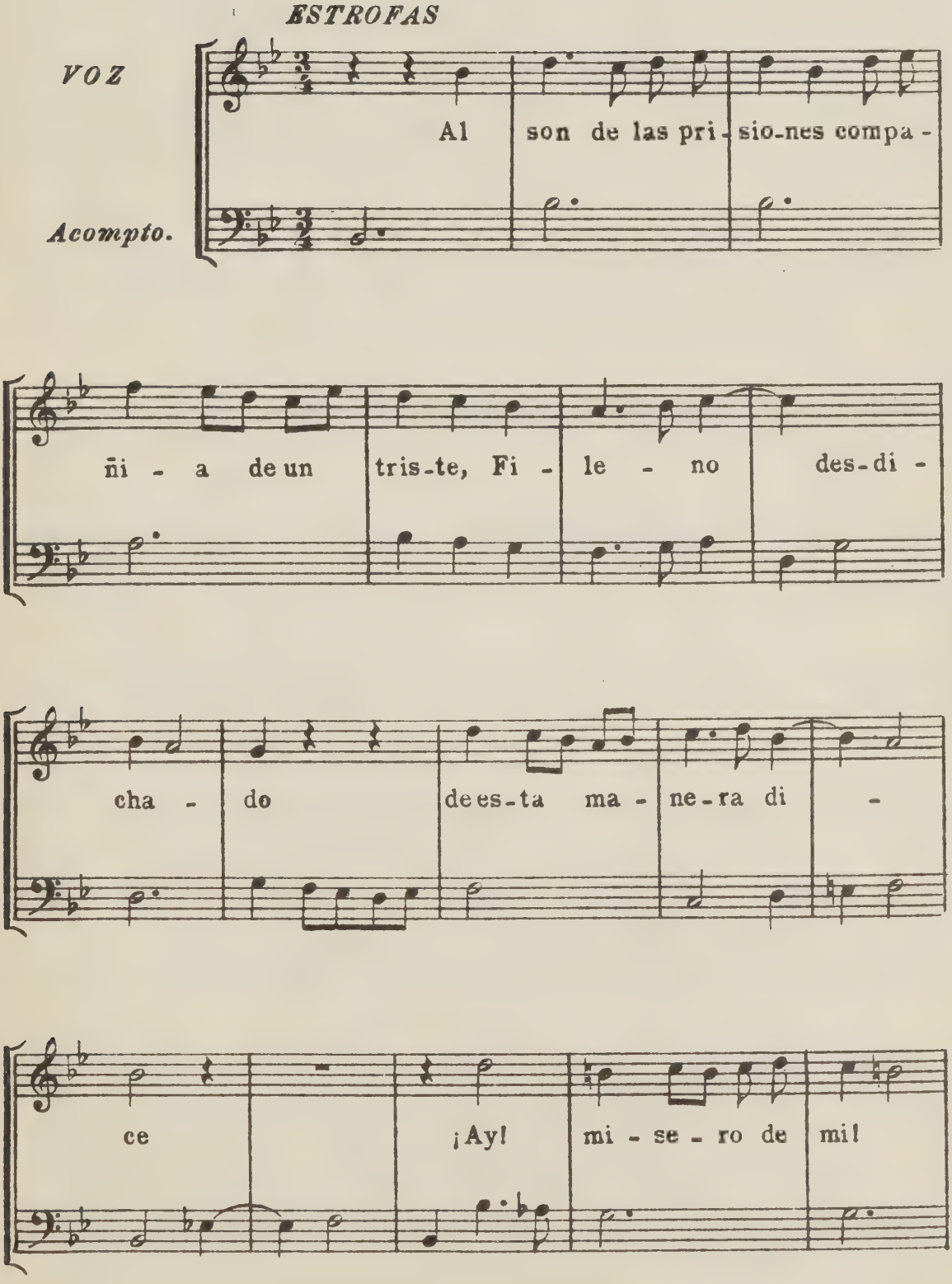
130)

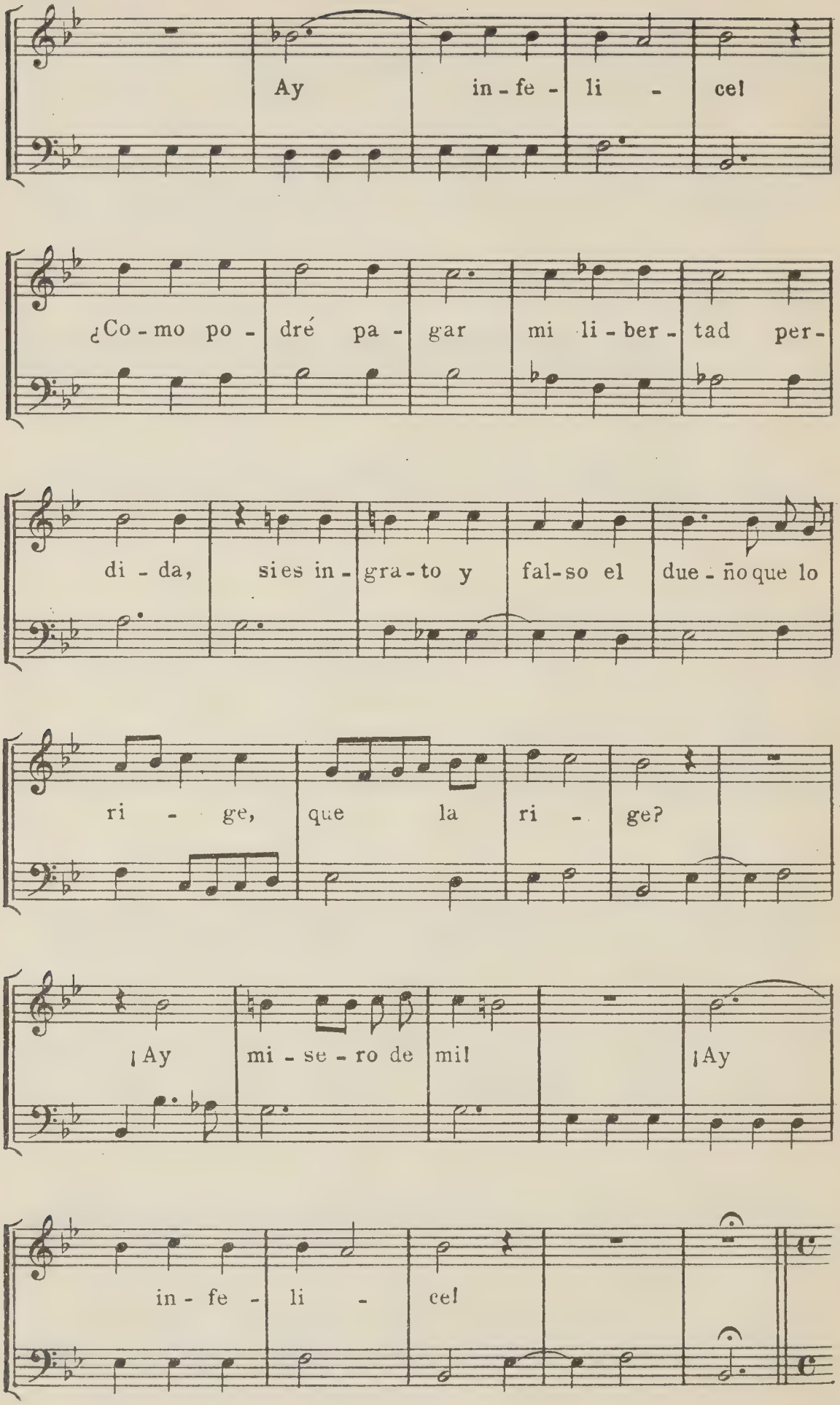
Tono a solo

Al son de las prisiones

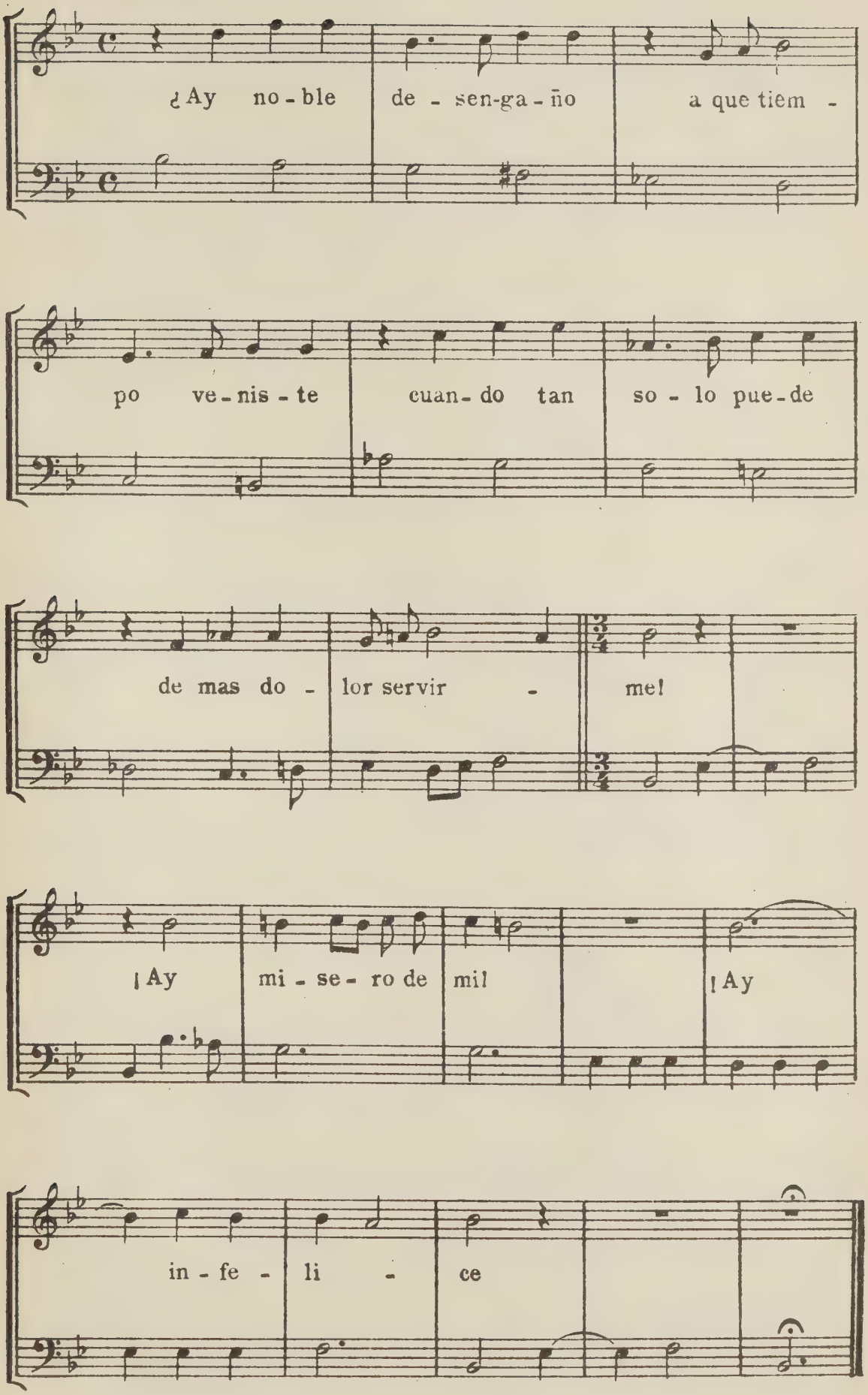
Francisco Monjo

ESTROFAS




Ay in-fe-li-cel
¿Co-mo po-dré pa-gar mi li-ber-tad per-
di-da, sies in-gra-to y fal-so el due-ño que lo
ri-ge, que la ri-ge?
¡Ay mi-se-ro de mi! ¡Ay
in-fe-li-cel

COPLAS


¿Ay no-ble de-sen-ga-ño a que tiem-
po ve-nis-te cuan-do tan so-lo pue-de
de mas do-lor servir-me!
¡Ay mi-se-ro de mi! ¡Ay
in-fe-li-ce

INDICE DE PERSONAS

CITADAS EN EL TEXTO DE LA TERCERA PARTE

TERCER TOMO

Alcaudete (Alonso de), pág. 33
Alvarez de Baena, 22
Anchieta (Juan), 16, 17
Aroca (Jesús), 44, 45
Balaguer (Víctor), 4
Barbieri (F. Asenjo), 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 29, 30, 32. 33, 35, 41, 42, 43, 45
Bermudo (Fray Juan), 36
Blas de Castro (Juan), 42, 43
Böhl de Faber, 33
Borja (Juan de), 28
Cabezón (Antonio del), 28, 38
Cabezón (Hernando del), 28
Calderón, 46
Carlos V. 27
Carreras y Bulbena, 27
Castiglione, 31
Castillejo (Cristóbal de). 33
Cerdá y Rico, 31
Coattinus (Franciscus), 41
Cocar (Luis de), 41
Colón (D. Fernando de), 27
Conde Palatino (Wolfango Guillermo), 45
Cúmus, 47
Daza (Esteban), 40
De la Sablonara (Claudio), 44, 45, 46
Del Encina (Juan), 16, 17, 18, 19, 33
Dias Beson (Gabriel), 44
Díaz Romero (Francisco), 31
Diego Gómez, 14
Don Beltrán, 35
Don Reinalte, 35
Duque de Alba, 42
Duque de Brabante, 44
Duque de Calabria, 26, 31, 32
Durán, 20
Escobar, 29
Felipe II, 31
Felipe III, 42, 43, 46
Felipe IV, 42
Felipe de Neri (San), 41
Fernández (Diego), 32
Fernández de Córdoba (Diego), 33
Fernández de Heredia (Juan), 33
Fernando el Católico, 15, 16
Fetis, 44
Flecha (Mateo) (tio), 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 32, 40
Flecha (Mateo) (sobrino), 27, 28, 40
Fonseca, 25, 26
Fuenllana (Miquel de), 27, 37, 38, 39
Gayferos, 36
Germana (Reina), 32
Germana de Foix (D.ª), 26
Gimeno, 32
Gómez (Julio), 41
Gordano (Antonio), 28
Guerrero (Francisco), 30, 41
Infantas de Castilla (Serenísimas), 27, 28
Iranzo (Condestable Miguel Lucas de), 14
Isabel la Católica, 15, 19
Juan II, 15
Juan IV de Portugal, 44

Juan de Lorena, 15
Juhán (D., rey de Portugal), 31
Juana la Loca (Doña), 22
León X, 15
Linares (Juan de) 33
Lobo (Duarte), 46
Lope de Vega, 42, 43
Lope Martínez, 20
Manrique (Jorge), 24
Mariscal de Rieux, 21
Marquesa de Tarifa, 38
Maximiliano II, 27
Mechado (Manuel), 46
Melisenda, 36
Mey (Pedro), 26
Milán (Luis), 18, 26, 31, 32, 33
Milá y Fontanals, 8
Millán, 35
Mitjana (Rafael), 1, 20
Morales (Cristóbal de), 41
Morphi (Conde de), 34
Mudarra (Alfonso), 34
Narvaez (Luis de), 27, 34
Navarro (Francisco), 47
Navarro (Juan), 40, 41
Negrino (Jorge), 28
Oli, Olid (Juan de), 14
Pastrana (Pedro), 32
Patiño (Carlos), 43
Peñalosa (Francisco), 15
Peñalosa (Juan), 15
Petrucci (Octavi), 20
Philippo (Rey Don), 28
Pisador, 36, 37
Ponce (Juan), 34
Pontac (Diego), 47
Príncipe D. Juan, 16, 18
Reina Doña Isabel (madre de Isabel la Católica), 17
Reina Margarita, 45
Rey de Bohemia, 38
Rey de Portugal, 32
Rey Don Rodrigo, 21
Rey Don Sancho, 37
Rey David, 34
Rey Ramiro, 34
Rey Sabio (Alfonso X), 1
Ribera (A.°), 22
Riemann (Hugo), 29, 38
Rios (Alvaro de los), 45
Ripollés (D. Vicente), 27
Riscos (Juan de), 44
Rogier (Felipe), 44
Romero (Matias), 43, 44
Saldoni, 42, 43
Salinas (Francisco de), 16, 38
Soto de Langa (P.), 41
Soriano Fuertes, 44
Suñol (Gregorio Maria), 3, 4, 5, 6, 8, 11
Tirso de Molina, 46
Tornerri (Jacobi), 41
Tordesillas (Pedro), 21
Turpin, 35
Valderrábano (Enríquez de), 27, 35
Valmar (Marqués de), 1
Van den Borren, 29
Vasconcellos, 46
Vazquez (Juan), 38, 39, 40
Vecchi (Orazio), 23
Verardi (Carlos), 17
Verdaguer (Mosén), 11, 12
Villanueva (P.), 4, 11
Vincentio (Iago), 30
Zapata (P.), 38

CUARTO TOMO

Aguado, 22
Agüero, 11
Anónimo, 1, 6, 7
Aroca (Jesús), 7
Bances de Candamo (Francisco), 5
Bassa (Joseph), 6
Barbieri, 3, 8, 10
Barriovero, 11
Calderón de la Barca, 3, 5
Calleja (Diego), 4
Capitán (Maestro), 2
Carlos II, 5, 8
Castro (Juan Blas de), 2
Condesa-duquesa de Benavente, 18
Correa (Fray Manuel), 7
Costa y Hugas, 22
De la Cruz (Ramón), 16
Díaz del Valle y de la Puerta, (Lázaro), 4
Duque de Arcos, 18
Duquesa de Alba, 18
Durón (Sebastián), 7, 8, 9
Eslava (Hílarión), 1
Esteve y Grimau (Pablo), 15, 16, 18, 19, 20, 21
Feijoó (P.), 8, 14
Felipe IV, 4
Fernández Bremón, 11
Fernández de Huete (Diego), 10
Ferrán (Guillermo), 14
Gayangos, 3
Gómez (Juan), 11
Gómez de Navas (Juan Francisco), 9
Guerau (A.), 12
Hidalgo (Juan), 3, 4
Ibáñez (Victoria), 16, 18
Labaña (Tomás), 11
Lanini y Sagredo, 3
Laserna (Blas), 15, 20, 21
Literes (Antonio), 14
Machado, 2
Maria de Austria (Doña), 5
Mariana de Neoburg (Doña), 5
Marín (Joseph), 10, 11, 12
Mariquita, 18
Moreto, 4
Navarro, 2
Navas (Juan de), 9, 10
Patiño (Carlos), 1, 2
Paz y Melia, 11
Peiró (José), 2, 3
Polonia, 18
Prado (*Toneta*), 16
Príncipe Baltasar Carlos, 3
Rey Don Alfonso el Bueno, 3
Rey Don Carlos, 16
Romero (Matias), 1, 2
Sablonera (Claudio de la), 7
Saldoni, 10
San Alejo, 4
Sans (Gaspar), 21, 22
Solis (Antonio), 5
Sors, 22
Tárrega, 22
Torres (Joseph de), 2
Vaz Rego (P. Pedro)
Vhagon (Francisco), 10
Villaflor (Manuel de), 9

TERMINÓSE LA IMPRESIÓN DE ESTE
TOMO, IV Y ÚLTIMO DE LA
OBRA, EN LOS TALLERES
DEL EDITOR EDUARDO
CASTELLS, EL DIA I
DE SEPTIEMBRE
DEL AÑO
MCMXXII

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

M
1779
P44
t.4
Music

Pedrell, Felipe (ed.)
Cancionero musical popular español